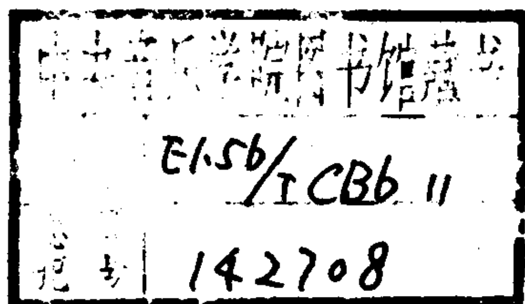


目　　次

胡内多阿拉县的罗马尼亚民间音乐方言

(1914)

作为这篇《胡尼奥德地区(胡内多阿拉县)罗马尼亚人的音乐方言》的绪言，先谈谈关于罗马尼亚民族音乐的一般特点：

我国的罗马尼亚人仍以比较完整的形式保存着他们民间音乐的古代状态①。按原型的特征，可把曲调分为定义明确的五种类型，根据不同情况，它们可作演唱或演奏用：

1. 佐林德(colinde)曲调——这种歌曲只在圣诞节期间才唱，按民间习惯它以“佐林达林”(colida'ing)一名著称；

2. 婚礼歌曲调——顾名思义是在结婚仪式上演唱；

3. 各种哀悼歌曲调——以“博采特”(bocet)一名著称②；

4. 舞蹈曲调——只在舞蹈时演奏或更确切地说，在舞蹈时演唱(它们的歌词是舞蹈性的)。罗马尼亚人称为“斯特里加图里”(strigaturi)或“休伊图里”(chiuituri，一种舞蹈用语)；

5. 最为重要的一类——所谓多伊纳类型(doina-type)的曲调，

---

① 音乐未受城市文化，或更确切地说，未受艺术音乐的影响。——原注，下同

② 有些地方称为“杜帕莫尔蒂”(după mortii)、“瓦维耶特”(vaiet)、“佐里洛”(zorilor)，“仑特楚尔布拉杜卢伊”(cântecul bradului)等等。

正式或非正式的礼仪歌曲，用抒情或叙事性的歌词，不必有任何特殊的理由都可演唱（奏）①。

事实上，我们匈牙利人在古代也有相似的定义明确的曲调类型，可以在雷加斯（regas）歌和演戏歌里清楚地认出它们的痕迹。而且，我们的婚礼歌的八音节自由节奏（rubato）的曲调，也相当于罗马尼亚多伊纳类型的曲调（例如，拉兹洛·费赫的各种曲调）。但是一般说来，上述的曲调已几乎再也听不到有人唱了；另一方面，当今流行的匈牙利曲调，② 人们不但纯粹为了在从歌唱中获得愉快时演唱，而且还在跳舞时演奏。

罗马尼亚歌曲中歌词的特点之一是，没有诗节结构（它正好与匈牙利和斯洛伐克民间诗歌相反）；另一个特点是，他们的词句几乎一无例外地都包含八个音节，分成两对扬抑格：$\overset{\prime\prime}{-}\smile \mid \overset{\prime}{-}\smile \parallel \overset{\prime\prime}{-}\smile \mid \overset{\prime}{-}\smile$③，可用以下记谱表示：[音符记谱]

词句最后的扬抑格常常是不完全的。在这种情况下，所缺少的末音节以 u 或 ǎ 来代替，或以音节 mǎi，le，re 来代替。在补充音节的选择上，是有某些规律的：当不完全词句的第七音节以一个辅音结束时，所缺少的第八音节则以 u（ǎ）来代替，有时以 mǎi 来代替；当它以元音结束时，则几乎都以 le 或 re 来代替。这种

① 这里所列的五类曲调都很著名。其它类型的歌曲仅在某些地区才能找到。例如，称为“帕帕鲁加”（paparuga）或“多多洛埃”（dodolaie）的丰收歌曲调（南特兰西瓦尼亚和巴纳特〔Banat〕地区。参阅特奥多雷斯库〔Teodorescu〕著《罗马尼亚民谣》，布加勒斯特，1885 年版，第 208 页）。

② 我要想强调的是，我们仅仅是指真正的民歌，而非民间类型的艺术曲调。

③ 这里的$-\smile$不是表示韵律的长短，而是指在音乐感上不同音节的强拍。参阅魏甘德（Weigand）著《布科维纳与贝扎拉比恩的方言》（Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens）（莱比锡，1904年版）第 90 页。那里所举的$-\smile \mid \overset{\prime}{-}\smile \parallel -\smile \mid \overset{\prime}{-}\smile$公式据此拿第三和第七音节与第一或第五音节相比，更强调前者，它指出了脱离曲调吟诵诗句时的重读。

补充音节是罗马尼亚民歌的一种特色。不幸的是，罗马尼亚的教师有一种习惯，企图通过教室，特别是教堂中的唱诗班，来消除这种补充的音节。其实，他们干的是根除民间方言的发音法。

包括一对半扬抑格在内的，能压缩成五音节的六音节乐节，相对来说极为罕见，特别是在多伊纳的歌词中。所以，目前我们可以不用考虑这种结构形式。

诗节结构的短缺，使它让演唱者能相当自由地以不同的词句来适应曲调。然而，更常见的处理是通过完整的曲调来演唱一词句；即在原有曲调范围内，常用重复词句的办法，使曲调部分适应下面的词句数目。

罗马尼亚民歌歌词惯用法的第二个普遍特点是，不同的歌词并不限于一首固定的曲调；任何一首佐林德的歌词，可用任何一首佐林德的曲调来唱。① 当然，只有六音节的词句，才能用来配上少数以六音节乐节组成的曲调。②

把罗马尼亚音乐分成几个方言区以后，我们就要检验一下它的主要类型“多伊纳型”的曲调了，因为它们在不同地区都各有不同的特点。当然，我们在这里仅涉及定居在匈牙利的罗马尼亚人的音乐方言，因为据我们了解，并感到很遗憾的是，直到今天，无论在罗马尼亚，布科维纳（Bukovina）或匈牙利境外其它有罗马尼亚人居住的地方，都还没有人大规模用科学的方法系统地搜

---

① 至少，多数的佐林德的叠句是和某一首特定的曲调有联系的，而所有的多伊纳曲调都有叠句。同时，适当的歌词的选择是随各人的喜爱而定。

② 在某种情况下，曲调和歌词是很不好分开的，同时，很多新民歌在一些有身分的人士中也是众所熟知的。这些民歌，也许不一定是纯粹的民间来源，但它包含一种新的民间风格发展的萌芽(例如：Face maica tăietăi, tichitichita; La fântână'ntre livezi,hm; Fata maichii, fata maichii, cea frusmoasă fată; 等等)。

集过民间音乐。①

在谈到方言特性之前，我必须提到，最近我们用一个统一的音高来录记演唱的曲调，即每首曲调的结束音都是 。所以要这样处理的原因，部份是由于记谱时音高的选择不会变得没有根据，部份是能使曲调间的对照更容易。

我们把匈牙利版图内的罗马尼亚人定居点分为两个有强烈对比的地区：(a)北部方言区，它的中心是马拉穆列什和乌戈恰(我们不清楚这个地区向南方的延伸有多远，因为没有在索特马尔、锡拉吉和拜斯泰尔采瑙索德等地进行过搜集工作)。(b)南部方言区，它包括其西南方的一个地区，从比霍尔到福高劳什形成一条想象的界线，而且，很可能延伸到罗马尼亚的邻近地区②。同时，我们注意到还有一个第三方言区，就是接近斯泽凯利地区(迈泽谢格属于这个地区，很可能是基什屈屈勒和瑙杰屈屈勒的领域)的“马扎尔语”地区，这是个混杂人口的地区，受斯泽凯利地区的强烈影响；它与南部或北部方言区都很少有共同之处。我们在这里不打算讨论第三方言区。

上述两个地区的多伊纳曲调的区别甚至会使我们认为是两个完全没有关系的民族的曲调。那个小得多的北部方言区基本上是同类的；西南部的却可再细分为三种方言：（1）巴纳特方言或带叠句的方言，它只限于巴纳特地区，（2）比霍尔方言和（3）南特兰西瓦尼亚方言，它一直延伸，通过欧索-费赫，胡尼奥德和

---

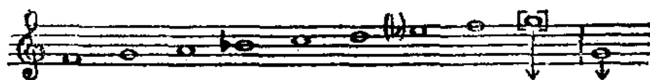
① 只有帕鲁埃斯库(Pâruescu)的著作《察塔尔的霍拉舞》(Hora din Cartal)(布加勒斯特，1908年版)里，包括些有用的材料（约有40首舞蹈的曲调）。还要提到由D. G.基里阿茨(Kiriac)录制的《阿尔杰什的楚尔特阿地区唱片集》其中包括一百首曲调(未出版)。

② 至少，上面提到的基里阿茨的唱片集里所提供的多伊纳曲调，说明了这种界限。

塞拜恩等县。我们可以命名它为用匈牙利终止的方言。

比霍尔和南特兰西瓦尼亚方言互相很接近；下面举出它们共通的一些特点：

1. **旋律线由下面这些音组成：**



罕见　结束音

其中 是和弦音，其它——当然，除结束音 g 外——都是和弦外音的经过音。换言之，我们能想象出旋律下面的和弦 ，例外的是在结束音的下面，则出现 的结束和弦。可以把上述音阶上方的四个音，但从不省略下方的四个音。

2. **结构特征**：（1）三乐节结构；（2）主要的句逗放在第二乐节末尾，随之是一个明确的中止（目的好像是为了呼吸）；（3）第二乐节最后的音节上的音（即主要句逗的地方）往往是 。第一乐节的最后一个音多数也是 ，偶然是 。

3. **基本的节奏型：**



第一句　　第二句　　第三句

以朗诵（parlando）风格演奏时，第二、三乐节最后的八分音符用延长记号（⌒）加以扩展。每个八分音符相当于一个音节。每个八分音符的节拍器速度在 120 至 160 之间（局部和个别地方会有变化，但整首旋律基本保持不变）。以一种粗野的自由演奏风

格演奏时，可能多少会改变这种节奏。在下面的谱例里将可看到这种情况。很重要的一点是，当记谱中安放小节线时，实际曲调的节奏就会追想到这种基本节奏型。那就是上述的公式 2/4 ♩♩♩♩|♩♩♩♩| 。因而，“强”拍落在音节〃上，“次强”拍落在′上，“弱”拍落在⌣上。相当于八个音节的八拍，如上所示，作为强弱拍的相互关系，永远保持它们的这种特征，无论基本的节奏型怎样改变，这种关系必须经常安放小节线以显示出来。例如，如果把落在 4 + 4 的音节上的音符时值加以增大，以致它们必须占两小节，那么，为了要使小节线安放得能明确表示出音节′与音节⌣相对的重读关系，唯一可能的分配就成〃⌣|′⌣。例如在♪♪♪♪|♪♪♪♪ 这种情况下，就应该安排成 ♩♪|♪♩，而不是|♩ ♫|♩，或 ♩ ♫|♩ 。为使节奏型 ♩♪|♪♩ 更容易接近和更容易理解起见，♩♪|♪♩ 这种记谱法更为可取。当然，这种改变只允许用于节奏自由的朗诵式曲调。因为这种记谱法，只适用于音乐家的听觉不可能正确地分辨出强弱拍的那些曲调。同时，记谱时还绝对必须考虑到歌词的节奏。①

比霍尔音乐方言和用弗里季亚终止②的音乐方言之间的主要区别是，前者的曲调倾向于把 ♭b 变成 b，而后者的曲调却更倾向于引向所谓弗里季亚终止。例如比霍尔地区的多伊纳曲调的终止一般是 [谱例] 或 [谱例] 而在弗里季亚方言区的曲调，可以发现以一个与 [谱例] 音相近似的音，来代替倒数

① 在作者的《(比霍尔省的)民歌》(1913 年版) 里，仍然包括了一些根据这种观点说来是安放错了的小节线 (例如，第 4，25，40，44，50，和其它等等)。

② 这里我只注意最主要的区别。我们还要指出，在本文里所讨论的一些特点，只是在它们的绝大部分曲调里碰到，而不是在全部曲调里碰到。

第二个音♭b。①

关于巴纳特方言与其它两种南部方言之间的区别，我们看到，在巴纳特，更偏爱把 ，唱成 ，而 是它的音阶里构成和弦的音，其余是经过音；换言之，可在曲调下面想象出 和弦（曲调的结束音除外）。结构上的区别，在于它的曲调占压倒多数都是属于四个部分的结构形式。同时，按前述，这些曲调的主要特点是它的主要句逗（第二乐句的结束音）也是 。

巴纳特曲调的基本的节奏型，与其它的两种细分的方言的特点相同，只是按照第四乐节以八个八分音符加以扩展。我们把它叫做叠句型，因为在那里，或在第三、四乐句（或更确切地说，在它们的位置上），出现了一个有某些独立意义的歌词叠句，它或多或少地是这种音乐方言所独一无二地特有的。

较小的胡尼奥德地区的曲调，属于用弗里季亚终止的音乐方言，但它受巴纳特曲调的强烈影响。

通过检查下面八个谱例，我们可以得到一个较完整的印象。为了读谱方便起见，对其中所用的一些符号，在下面作一些解释：用小音符标记的音具有它的完全相应的时值（短的前倚音和后倚音，除 以外）；这些音的时值从连线联接的主要音（大音符）的时值中扣除。小音符标记的音表示应唱得稍轻。

小延长记号（⌒）表示一种几乎感觉不到的增大，最多是音符时值的一半；大延长记号（𝄐）最少是音值的两倍。

这种曲线表示滑音，它大致滑到记号终点的音高上。约占音值的后半。

---

① 作为研究上一种绝对肯定的结果，我们必须指出，弗里季亚终止在比霍尔方言区任何地方都没有发现过。

$^{\flat}/_{2}$表示降低四分之一音。

谱例 1 ① 从节奏的观点看，这是一首用弗里季亚终止的多伊纳曲调的最简单的模式，它只包括了八分音符；我们宁愿把第二、三乐节最后那个被大延长记号所增大的音标记成𝄐·，它比𝄐这样标记，看起来更意味深长。

八分音符中的任何一个音都难于变成一个装饰音，甚至仅仅是作为一个草率的倚音(用一个小音符表示)。在其它场合，作为一种特殊的变化形式，装饰音可以取消，或者，在某种情况下，它显得超越其它音节而作为一种非装饰音的引用；简言之，这些音都不是曲调的主要部分。造成方言的弗里季亚终止特征的♭a(稍高于真正的♭a)，也是以附在倒数第二个音♭b上的一种小的后倚音的形式出现的。如不管这些并不重要的音，很明显，音阶的各级就构成了一个五声音阶的和弦。第一小节前括弧内的音(弱拍。用元音Ă唱出)，是很有特色的农村演唱风格。不过，既然不是曲调的组成部分，这个弱拍就可省略。② 这些“悄音弱拍”(whisper upbeats)通常都唱成很快的耳语声，一不注意就听不到了(类似的例子是例 8 第三小节 N 处的最后一个音)。

第四、五小节之间的八分休止符是上述的“呼吸”标记，多半是这种长度。这种中止不属于小节的有机组成部分，因此它标记在谱表的上方。分析曲调的结构表明，除了结束音外，它的第二

---

① 参阅第12页。同时，我们并不认为有必要把歌词附上，因为正如上述，不同的曲调并没有一种唯一固定的歌词；事实上，演唱者可以选择任何一种歌词来演唱他所想到的任何一首曲调。我们用—⏑—⏑ | —⏑—⏑这种韵律记号来代替歌词，以表示词句的律动节奏，使读者能更清楚地看到哪一部分曲调落在哪一个音节上。

② 后来，在罗马尼亚出版的乐谱上，巴托克取消了这些括弧，在不明显的语气词下面划了一条波纹线，表示它们属于非本质的附加物。

乐节(＝b)是第三乐节(＝b_1)的严格重复。用字母符号(第一乐节＝a)标记它的结构，可得 abb_1 公式。① 表情术语“朗诵式”，表示这里不必按舞蹈式节奏的严谨性来演唱音值(特别是例3，5，6和7)。

谱例2——在第二、三乐节之间的呼喊声“嘀，嘀”上面，出现了一个插入性小节。因为它是曲调的非本质部分，在确定结构时，可不予考虑。② 结构分析表明，除少数音外，三个乐节都是一样的，此种情况产生出 aa_1a_2 这种图式。在这首曲调里，大多数八分音符都已转化为更为明确得多的装饰音模式，任何一个唯一的八分音符时值都没有增大（与第二、三乐节的结束音的正常的增大不同）。

唯一的变体如注①所示(例4出现很多变体)，清楚地勾划出这些曲调的外形的伸缩性和不稳定性。

谱例3——它的节奏颇为不同于基本的节奏型，因为它的增大稳定，在第一、二、三和第五小节中，第二、三两个八分音符的时值增加到将近三倍。也许，这些扩展的八分音符原来并不是如此固定的音符，而是一贯以节奏自由(rubato-type)的延长形式增大的。现演唱时，它们变得那样稳定和一致，以致我们乐于用♪♩.♩.♪这种记谱来代替那不确定的 ♫♫ 的记法了(十分可能，在其它乡村里，我们会从另外一些人那里听到用增大得少一些的唱法，即♪♩♩♪)。曲调结构如上一首：aa_1a_2。

谱例4——这是一首不属于严格的南特兰西瓦尼亚型（用弗里季亚终止）的曲调。虽然它也包括了弗里季亚终止，但它以四部分结构代替了三部分结构。图式是 abb_1c。这种结构的曲调特点，是第三乐节(b_1)的最后一个音短促(近乎断音staccato)。那个

---

① 巴托克后来爱用小号大写字母来标记结构，而用小写字母标记节奏的结构。

② 在胡尼奥德和比霍尔地区常常发现一种带插入性小节的三部分结构的曲调。

特点只是 b 和 b_1 之间的仅有的不同。四部分结构说明它是源自外地，可能是巴纳特地区；此外，几个主要的音（和弦音），构成了上面说明巴纳特地区的音乐方言时所提到的那个 和弦。

谱例 5 ——这首四部分结构的曲调构造特殊。它的图式是 abb_1c（如在前例中，b_1 与 b 的不同表现在结束音的断音特点）；很明显，第一乐节主要的几个音并不适合 或 这种和弦（几乎不能是 这种和弦）；结束音是 g 纯属例外。其它三个乐节主要的几个音构成的 和弦，表现了南特兰西瓦尼亚和比霍尔地区音乐方言的特点，它的弗里季亚终止是非常明确的。

谱例 6 ——这里是一首真正的巴纳特型的曲调。我们发现，在它的音阶里以 a♭b代替♭ab。它是四部分结构，图式是：abb_1c（b_1有一个短促的结束音）。主要的音构成 和弦。这个曲调确有一个弗里季亚终止，但它在这里并未显出它的特色，因为弗里季亚终止的♭a，并未显示出它的突然效果（如在南特兰西瓦尼亚方言的曲调中）。由于这个原因，音阶的第三级♭a 就应贯穿全曲。① 如果把这首曲调的 b 和 c 两个乐节同例 4 的比较一下，就会发现在轮廓和构造上有不少相似之处。

曲调的第一个音（一种从属性的装饰音）是 。

♭ab 的音高在记谱上不是很精确的；♭a 大概比通常的高一些，而 b 则低一些。

谱例 7 ——也许是一首较近代的典型的巴纳特曲调。在它的音阶里包括 a♭b；同样，终止是 ag。主要的音构成 和弦。

---

① 因此，弗里季亚终止在有这种典型结束形式的曲调里是很明显的（以至很多人就认为它是这种音乐方言的特征），因为在整首曲调中，都以 a 代替了 ♭a；只有终止音前面的 a，才落到了 ♭a 上。

结构是四部分结构；图式是 $aaba_1$。它的节奏表现出很多稳定的增大。前一首曲调是在切尔拜尔(Cserbel)普遍流传的；而这一首却只有少数年轻妇女熟悉。我们发现，她们是从一个切尔拜尔的年轻人那里发现的，而那个年轻人则是在瑙杰塞拜恩服兵役时，从一个原籍巴纳特的士兵那里学到的。

谱例 8 ——完全不同于任何其它方言类型。可能是更晚才出现的。主要的不同是曲调部分的终止音。主要句逗（第二乐节的结束音）以 c 代替了南部方言富有特色的f。不过，事实上，主要句逗以 c 作为终止音，在巴纳特方言曲调里却并不稀奇。四部分结构和叠句也是巴纳特的特征。（这种叠句是 Jo mor mândră, mor, mă；第三乐节相当于一个八音节的词句加上六音节的叠句，第四乐节的构造相似。）它的结构图式是 $aabb_1$。有趣的是，在埃尔德哈特沙格(Erdőhátság)地方，以b代替 b_1 来演唱；由于把乐节的最后两个音降低五度，就导致把主要终止转到 f^1 上了。

在这篇对南特兰西瓦尼亚(或更确切地说，对胡尼奥德)音乐方言的分析里，我们不得不取消对其它四类曲调的论述；确实，我们甚至对佐林德曲调也不够熟悉。然而，必须指出，各地区之间的礼仪歌曲却很少有显著的区别。而且，也不能因为地区的不同而以多伊纳曲调为基础来划分音乐方言的界线。

另一方面，在胡尼奥德县区域内的婚礼歌和挽歌，却是每个地方都不相同的；确实，他们甚至在很小的地区内也有变化。因此，不能把它们看作是胡尼奥德县音乐方言的固有的特征。①

胡尼奥德的舞蹈曲调不是这个方言区所特有的。对这些曲调和佐林德曲调的分类和详细分析，则需另写专文论述。

杨溉诚译　裘耀章校

① 例如，比霍尔方言区很多地方都有同样的婚礼歌和一种叫“博采特”的曲调。

例1

玛丽亚和舒扎纳·佐什塔



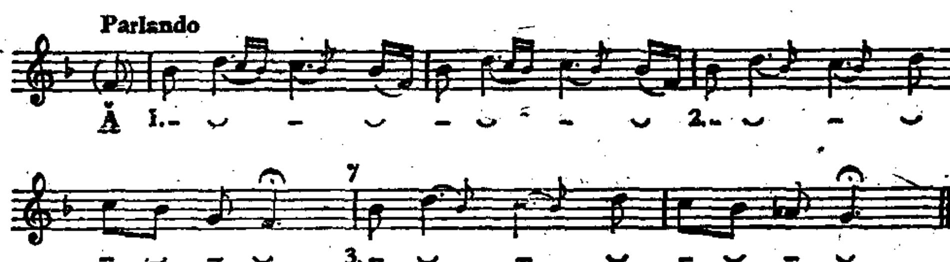
例2

玛丽亚和舒扎纳·佐什塔



例3

玛丽亚和舒扎纳·佐什塔



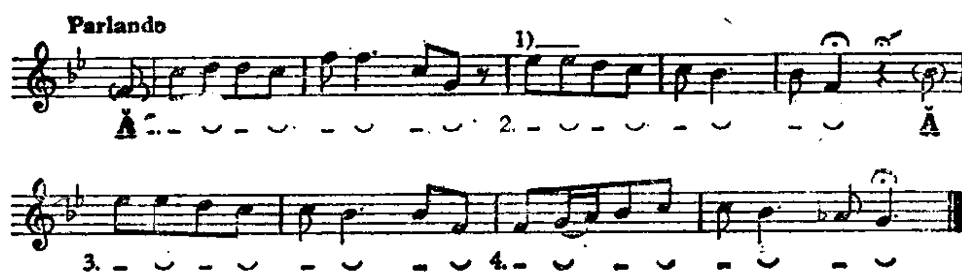
例4

两个老年妇女

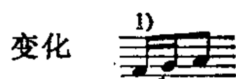


例 5

玛丽亚·勒斯库通(22)和其它妇女

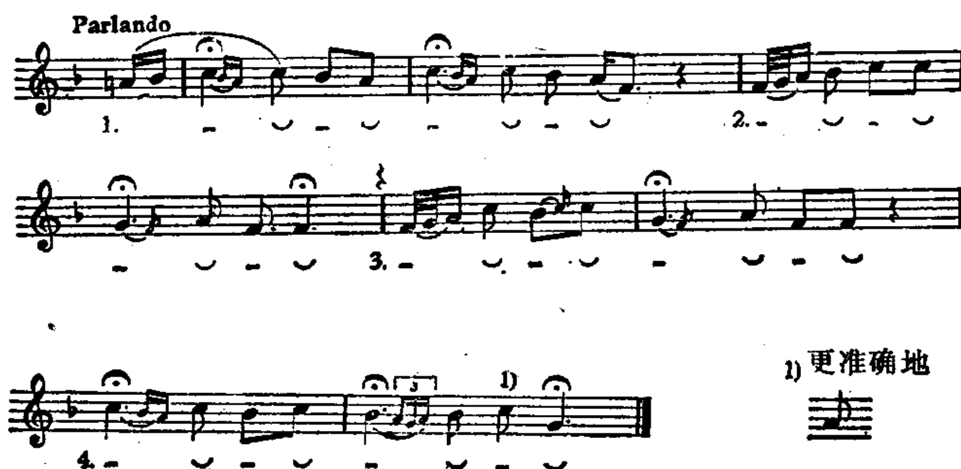


变化



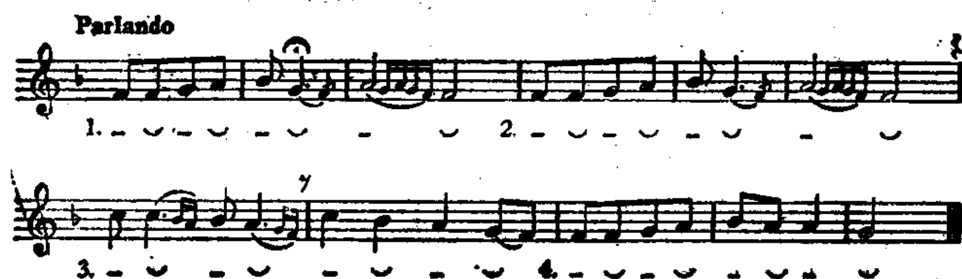
例 6

玛丽亚和舒扎纳·佐什塔



例 7

一个青年妇女

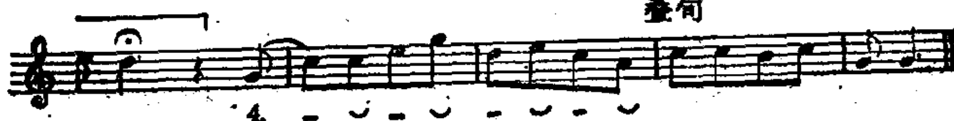


例 8

两个老年妇女







民间音乐对现代艺术音乐的影响

(1920)

一般而言，“民间音乐”的概念相当广泛。在此，我试用下面的定义加以限定：民间音乐是受城市文化影响最少的那一阶层人民的音乐，是或多或少有着时间和空间限度的音乐，这种音乐是受到音乐的冲动而即兴创作的。

根据这个定义，农民阶级他们受城市文化的影响最少，他们是民间音乐的传播者和宣传者。由于不受城市文化的影响，农民阶级用他们自己的传统方式创造了物质生活和精神生活所需要的财富。这种原始的情况今天仍可在未开化的人民中间看到。

东欧的农民阶级经过若干阶段发展到现在，他们或多或少地受了城市的影响，(至少在文化产物上)特别是受到西欧的影响，有的时间长些，有的短些。经过一定的时期，这种外来影响的成分被吸收了，使艺术与原来的不同了。这样，民间艺术，或者说，民间音乐就形成了它自己的风格。这种看法，正包含着上述的时间和空间的延续。由于外来成份的吸收不能靠某一个人来完成，而要靠众多人群世代相传。所以在这段传播时期，外来成分经历了一定的变化，而且还掺杂了其它成分。

至于民间音乐的起源问题，是题外话，在定义中没有考虑到。

可以推测，现在所有著名的欧洲民间音乐，究其渊源，都受到其它艺术或流行艺术音乐的影响。以现在的创作风格便可证明这一点。至于古老的风格，目前仅能找到几个例子。试图确定各个不同国家的各种民间风格作品的起源，这是研究和比较各种民间音乐及其传播情况的最重要的任务之一。由于缺乏可靠的材料，这项任务是艰难的，比之于研究语言学方面的困难，还要大得多。

按上述定义，尽管对"民间音乐"这个名称已作了狭义的限制，但仍然有从不那么流传的、不纯的民间音乐到纯的民间音乐的少数几个等级。在前者，显而易见，艺术音乐的创作成分很突出；而后者则吸收了音乐创作成分，产生了一种全新的风格。我们不打算研究加在纯民间音乐风格中的外来特点，而要详细论述内在的音乐特点，用以区别在目前流行的艺术音乐的抒情的风格特点。这也是一项非常困难的任务。对于这些特点，在此只提一下。即：它们的每句旋律在形式上和内容上都是尽善尽美的，而一些流行艺术音乐作品，在多数情况下，就缺乏这种鲜明性、生动性。

一般都认为：民间音乐的深远影响是从十九世纪开始的，特别是影响到肖邦、李斯特的艺术，以后又影响到斯拉夫民族的作曲家。认为这种影响与其说来自民间音乐不如说来自流行艺术音乐的说法是绝对不正确的。今天的流行艺术音乐的作家们，已经具有相当的才能，他们在作品中把更高的艺术音乐的传统格式同本国的民间风格融为一体。(这种作品多半是没有伴奏的单旋律。)参考民间音乐而使其作品耳目一新，具有吸引力（我所指的主要是东欧的作品），而运用规范的技巧造成许多平庸之作时，这种作品的艺术价值自是不能与有光彩的民间旋律相比较的。流行艺

术音乐的旋律通常就很缺少纯民间音乐的那种完美的特征。

十九世纪的一些高级艺术音乐显示出偏于陈词滥调。这大抵要归之于流行艺术音乐的影响。

仅在十九世纪末和二十世纪初，纯民间音乐才开始对高级艺术音乐产生势不可挡的影响。首先是东欧和东部亚洲的民间音乐对德彪西、拉威尔的作品产生的某种程度的、深远的、决定性的影响。这种影响在俄国的斯特拉文斯基和匈牙利的柯达伊的作品里表现地更明显。这两个作曲家的作品都是从本国的纯民间音乐发展而来的，而斯特拉文斯基则被尊之为后者的顶峰。（如他的《春之祭》）纯粹运用民间旋律或从中移植某个乐句，这个问题在此不谈。我们必须提出的，只是这一点：对各种民间音乐的精神实质进行深入领会，是难以用语言来表达的，只能靠自己从这些作品中亲自去理解。民间音乐的影响不只是局限于个别的作品中，每个作曲家的全部创作都孕育于民间音乐的精华之中。

完全有调性的民间音乐的影响是怎样同无调性的倾向和谐一致的呢？一个非常有特点的例子，可以说明这一点。即斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》。尽管其声乐部分的音乐动机也许不是从俄国民间音乐直接搬来的，但也处处和俄国民间音乐的动机相类似。这些动机有简明的特点，可以独立存在，绝对是有调性的；而器乐伴奏部分则由一些无调性色彩的片断所组成，这些片断是民间音乐动机的混合物。（参见本文末尾的例子）。

借用民间音乐的旋律使其牢固地附在一个音或一组音调上，看来是个可贵的立足点。它为这个转变时期的作品提供了牢固的骨架，而并非乱来一通。

还要注意这种相类似的情况：纯民间音乐自然能对艺术音乐有较大影响，正如一切艺术的特点和生活现象影响到诗歌一样。

这种影响对音乐家来说是很有效用的。只有生活在人民当中，才能够了解充满生气、具有奔放力量的民间音乐；因为那种收集来的没有生气的民间音乐，缺乏适当的记号，不能使它们的细微差别和跳动着的生命得到再现。如果音乐家深入到这种活生生的民间音乐之中而且能将它所得到的印象反映在他的创作中，那么就可以说，他已经描绘了生活的一部分。

斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》No.4（由三部分组成：）

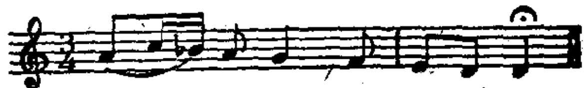
I. 两小节 a 小调的动机不断地重复：



用下列固定低音伴奏：



II. 两小节 d 小调的动机连续反复：



用下列固定低音伴奏：



III＝I 结束的末小节：



人们往往会认为这个和弦与 I.II 一样，作为一种未解决的和弦，

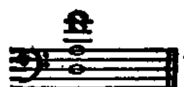
趋向于：



II 的未解决和弦：



可想象倾向于：



作这样的分析意义并不显然，因为尽管是无调性，但作品中有一个占支配地位的



为整个作品建立了基础。

宋桥译　杨溉诚校

新音乐问题

(1920)

很明显当代的音乐已倾向于无调性。如果认为调性原则与无调性原则绝然对立，那就错了。无调性音乐是由调性音乐逐步发展而来的，它一步一步地形成，其间没有任何间隔和激烈的飞跃。

勋伯格在《和声学》一书中说：奏鸣曲式的“发展部”在某些方面可以理解为无调性的起源。这里指的是下述情况：“发展部”排斥了“呈示部”的两个调及“再现部”的一个调的独占统治，并且在一定路线中，它们被不同调的自由模进所替代，不管这些调是如何短暂，还是可以分别地觉察出来。也就是说，在“发展部”中出现了十二个调的均等运用的情况。

贝多芬之后（瓦格纳，李斯特），变化和弦运用的增加，以及在和弦上频繁运用非和声音与经过音，但这些和弦大部分仍具有调性功能（施特劳斯，德彪西），这是从调性发展到无调性的两个重要而短暂的阶段。在施特劳斯的音乐中（例如《英雄的生涯》中的“敌对者”）甚或在施特劳斯以后的音乐中可以发现，为取消调性在调性音乐中的某些部分，已有了明显的准备。在走向无调性的最后一步的作品中所产生的无调性效果，更是不考虑调性的出发点及其回转，直至结束才达到那真实的调性点。（这里的意图不过是按照老的模式为创造一个坚固的结构而获致类似的效

果。）

经过上述准备性段阶之后最终转向无调性，这是在我们的十二声调式的十二个音的权利均等被人们所感觉到时开始的：就是当人们尝试避免按照一定的等级体系或和每个音价值大小相一致的排列来编排运用十二个音的时候，结果招致了各个音的任意结合，水平的或是垂直的任意结合，而无法追溯于任何等级体系。诚然，在这种结合中的某些音也会获得相对的突出，但重要的区别在于它不是建立在某个音阶形式之上的，只不过是偶然结合的产物。这种结合中的每一个音，相互之间有不同的价值和不同的强度。由于这十二个音的自由均等的处理，使表现的可能性大大增加，但到底有多大可能性，现在还难以预测。

起初，构成的大都是四度和弦，以及某种任意的结合；现在则可以容许极不相同的结合，甚至可以使十二个音同时发响。我们已能配置一种以前梦想不到的丰富的瞬息间的音调微差。从谱例1这样一个三和弦中可以获得一种奇特的、茫茫然的音调：

例1



从例2中可以获得一个响亮而精巧的和弦。

例2



从例3中可以获得一个尖锐而有力的和弦。

例 3



三个或更多的毗邻的音密集排列起来有仿效嘈杂喧闹风格的效果，其声响的大小决定于它们的音高位置。在狭小的低音区（谱例 4）有近似嘈杂的效果。

例 4



但若将它移高两个八度来弹奏，它的性质就改变为飘飘渺渺，象上面的谱例 2 一样的效果了。

可以这么说：人们在主调音乐中写作，一些调性片断会同时地、或是快慢不等地相继进行，同时还带有一些浓密的或是空飘的，厚重的或是稀薄的音块，它们的特色决定于所用音的数量、音高以及相互的位置（开放或密集）等等。这些音块有着各种不同的强度，而这种强度符合于它们所结合的方式。它们的每个音的重要性都不同，这种重要性是依据它们在垂直结合中所起的作用而定的。正是这种差异的效果使无调性音乐中“水平线”① 的起伏布局成为可能。整个作品的完美形式仅仅取决于这条体现着和声本质的水平线的出现和消失。

① 意指整个音乐情绪起伏的程度——译注

作品内容的难以用语言表达的感人力量；“最初灵感”（勋伯格语）的新鲜性；声部进行的和谐；这是产生艺术作品的三个要素。但是这些要素难道就不存在于较早的音乐作品中吗？这些重要的要素确实没有变更，只不过是运用的方法有所改变罢了：在过去，人们写作时受到很多限制，而现在则有较多的可能性。广泛自由地运用各种产生艺术作品的可能性，是否和过去音乐家的创作一样伟大呢？这须待将来判断。

在考虑无调性音乐时，很容易混淆的是：以为在作品中没有什么东西可以表达出来，没有什么“规则”能确立令人满意的、和谐的声部进行。在这些方面仿佛作者与听众都一样，仅仅依靠自己的直觉。无调性音乐远远还没有达到建立一个体系的时候（虽然勋伯格作过某些有趣的但是较为胆怯的尝试，见所著《和声学》第49页，1911年维也纳版）。这个音乐发展的最新阶段已经艰辛地开始了。但现在，能用以建立无调性音乐理论基础的著作还太少。一种理论要经过一定的时间才能形成，它对后代的意义，与旧理论在当时对它的后代的意义是相同的。只有在前人的基础上经过后人的继续努力，加以扩充，最后才是臻于全新的东西——于是再激发新理论的形成。

关于倾向于主调音乐与复调音乐的问题，我主张两者的混合；因为它们当中任何单独一种都有一定的局限性。两者只有在混合过程中，才能有更多的变化。同样的道理，依我之见，我们在对付这两种原则完全不同的音乐时，在无调性音乐中偶尔审慎地用一些较老的调性短句的和弦，似乎还是得体的。一个自然音阶的孤立的三和弦、三度、完全五度、完全八度、在无调性的和弦中——当然局限于十分特殊的地方，而且有相应的目的——并没有给人以调性的印象。再者，那些老的手法由于长期被运用，甚

至滥用，因而已将枯萎，这就需要从周围全新的环境中，从对比中产生一种有生气的、十分特殊的效果。是的，假如这些和弦、音程，连续不断的序进而不产生一种调性感，这就可能被认为是很时兴的。无条件地排斥老的洪亮音调，就意味着放弃一部分艺术方法(那怕是无足轻重的)。然而，我们努力的最终目标是无约束地完全地利用一切现存的合理的调性材料。上面提到的那些洪亮的某些连接，特别使人联想起那些主与属的交替进行，它与现代音乐完全相反。(在某些企图现代化的作品中，会遇到这些进行隐蔽在浮华的不协和的装饰中)。

担心无调性作品会放弃以调性体系为基础的结构均称的体制，而不以任何形式出现，这是无道理的。首先，一定的结构和类似的体制，并不是绝对需要的；外形结构应是音调进行内在强度的不同程度的体现，这是完全能够令人满意的，这种结构方式颇有些类似散文的写作)。其次，无调性音乐并不排斥某些改编的外在方法，也不排斥重复(在不同位置有所变化，等等)，前面所提到的某些进行，某些乐思叠句般地再现，或是最后回到开头的地方，很自然地使人联想到诗韵的对称结构。

无调性音乐的特征基于泛音体系，我认为这种说法是不恰当的。虽然可以用泛音现象来解释特征的多样性和音程的效果，但是关于十二个音的自由运用这仍然不是令人十分满意的解释。

或许可以从下列途径来领会无调性音乐的发展过程、音乐的最终材料是由无数种不同音高的音组成的，它们是从最低到最高的所能听得见的声音。(这里我们不涉及节奏、音色和力度，它们在现在所讨论的问题中不是决定因素)。我们理想的目的是：用这些不断增加的材料因素，作为艺术作品中的手段。在这些大量的一连串的音中，只有少数几个音在泛音体系中有用处：建立起

自然音阶，然后在泛音体系的基础上变换十二个不同的音高，这样就产生了一个完整的自然音体系。由于走向自由转调发展的推动的缘故，很快就证明这种体制不能适应需要。它违反自然，强行将一个八度分成十二部分，于是出现了人为的十二平均律体制。而且，这种体制由按平均律体制调音的键盘乐器来提倡和传播。尽管它过多地违背自然，但是这种以自然音为基础的音乐思维已经历了好几个世纪，最后，直到上述的发展过程之后，音乐知觉才使人们认识到应均等对待同样重要的十二个半音。这种新的进程含有极大的可能性，使得布佐尼希望的三分之一音体制或四分之一音体制显得过早了些。（勋伯格与斯特拉文斯基的著作是在布佐尼的《一个新美学构想》〔Entwurf einer neuen Aesthetik〕之后写成的，证明当时对半音体系还没有作出最后定论）。半音进一步（可能是无限的？）被分裂的时日最终也将到来，也许不在我们这一代，而在几十年或几个世纪之后。但是，那时将需要克服巨大的技术上的困难，比如键盘乐器和打击乐器的改进，至于对人声发音的困难和那些由用手指来发部分声响的乐器所带来的困难就更不必说了。这些困难很可能使半音体系的寿命延续很长一个时期，比该体系出于艺术的需要的时间还要长些。

最后一点关于记谱，现用的记谱是在自然音体系的基础上创立的。就是由于这种原因，它完全不适应无调性音乐的复制写作。例如临时记号是表明一个自然音的改变，而无调性音乐不存在改变与不改变音级的问题，而是完全等值的十二个半音。还有，这种记谱方法很不容易恪守一致。是注意于竖向的易读，还是横向的意义，人们往往犹疑不决。

要能创造一种合意的记谱法，用十二个类似的符号，十二个

音中的每一个音都有相当的符号，以免在记某些音时必然要涉及到其他音的改变。是时候了，这个创新正在等待着它的发明者。

张玉明译　马国华校

匈牙利民间音乐和新的匈牙利音乐*

（1927）

承音乐促进会邀请我向会员介绍匈牙利今天的音乐概况，说明它在现代音乐上的努力和方向。这一问题我想从两个方面来阐明：

（1）匈牙利的现代音乐与其它国家有无共同之点。

（2）匈牙利的现代音乐与其它国家有无不同之处。

依照我的见解，在我们这个时代，每种现代音乐在性质上都具有两个共同的特征。这两个特征密切联系，几乎可以说是互为因果。其中之一是和不久前的音乐、特别是浪漫主义的音乐分道扬镳，而距离的大小各有不同。与其相反，另一特征是企图接近较古老时代的音乐风格。换句话说，人们对于浪漫主义时期的作品已经感到厌倦，开始寻找新的起点，以求尽想象之所能及，与浪漫主义者的表达方式形成最大的对比。于是，作曲家们有意识或无意识地转向过去年代的音乐作品；而这种作品实际上是和浪漫主义的作品完全处于对立地位的。

在接近古老年代的音乐风格的努力中，有两条不同的道路：一条是回到古老的民间音乐，例如某些和我同时代的匈牙利作曲

* 本文是作者于1927年在美国作演奏旅行时的一篇讲稿。——原注

家的作品中所表现的；另一条是回到古老的、特别是十七和十八世纪的艺术音乐。

在(第一次)世界大战以前，匈牙利农民以及匈牙利境内的其他民族如罗马尼亚和斯洛伐克农民，都有民间歌曲的音乐宝藏；内容之丰富，令人难以置信。这样，就有了丰富多采的材料来供我们使用；人们似乎只需伸出手来，即可拾取。一方面，可配以伴奏，用这种方法将它作成简短的乐曲。另一方面，同一源泉能给作曲家以启发，来创作别出心裁的乐曲。

然而，它毕竟还不是象人们在最初的一瞬间所想象的那样简单：只须“伸手”，就可“拾取”。人们不妨想想，所谓城市的知识分子对于民间音乐空前丰富的宝藏完全无知；他们甚至根本没有想到这类音乐的存在。

大约25年以前，几个年轻的音乐家——其中有柯达伊和我——开始对匈牙利的农民阶级加以注意。这是对于未知事物的向往，是由于模糊地感觉到，只有在农民的队伍中才能发现真正的民间音乐。我们在这个方面所走的第一步，是由这一点来推动的。我们的初步尝试所带来的果实是一些当时人们还不知道的丰富资料。对我们来说，这个结果起了鼓舞作用。于是，我们用全部力量，用业已改善而具有系统的方法，投入民间音乐的收集工作。

人们难以想象，这种收集包含多少工作和紧张的劳动。例如，为了发现至今还没有接触现代文明的音乐材料，我们不得不探访那些尽可能远离文化中心和交通线的农村。那时，在匈牙利，还有许多这样的农村。如果我们想找到较古老的、可能是好几个世纪以来的曲调，我们势必向老年人求教，尤其是要向老年妇女求教。可是，说服老年妇女来歌唱，并不容易。她们不敢在陌生

的男子面前唱歌，又怕受其他的村民嘲笑。此外，她们对留声机也有所恐惧(我们几乎一贯用留声机来进行收集)。总之，我们必须在最简陋的农村里，在最原始的情况下生活，争取农民的友谊和信任。后者特别困难。由于过去贵族们曾经利用农民的信任来达到自己的目的，因此农民对于看来出身于上层阶级的任何人都表示怀疑。然而，我所能说的是，在这方面，我们辛苦的工作给我带来最大的乐趣，我在农村和农民一起度过的那些日子，是我一生中最幸福的日子。

在收集方面，一个极端重要的条件不得不在此一提：事实证明，收集必须亲自进行，不能通过他人手抄或印刷的搜集资料来认识歌曲的真正面目。对我们来说，这点具有重要意义。一般说来，手抄和印刷的搜集资料是死的资料。的确，假如资料可靠，人们能从中认识旋律；然而，人们却不可能通过这些资料来深入到民间音乐的真实的有血有肉的生命中去。谁想实实在在地感触这种音乐的活跃的生命，谁就必须经历这样的生活；除了和农民直接交往以外，别无他法。谁想在创作上汲取民间音乐的泉源，谁就必须为民间音乐的全部威力所感染；这点绝对必要。因此，仅仅学习曲调，就不够了。同样重要的是，这些歌曲所生存的环境，不可不加以认识。人们还须看看正在歌唱的农民的面部表情。他们的舞会，婚礼和圣诞庆祝以及葬礼都必须参与（他们对每个特殊的时节都有特殊的歌曲，往往异常富于特征)。我不得不在此强调一点：对作曲家来说，问题不仅仅在于设法获得单独的曲调，将它完整地或部分地装进自己的作品，用传统手法来进行加工。那无非是手艺似的操作，无法导至一种新的，统一的风格。问题在于掌握人们迄今还不熟悉的这种音乐的精神，然后从这种难于用言语形容的精神出发，来创造新的音乐风格。正是为

了正确地领会民间音乐的精神，由本人当场进行收集就非常重要。

前面说过，人们在作品里所要体现的民间音乐的精神，不可能用言语来形容。不过，它客观的影响和特殊的效果，就我们所能见到的，或许能比较具体地一谈。

在谈到这一点以前，我想先肯定下面一点：根据我的信念，每一个地道的、狭义上的民间歌曲，在艺术上都是极度完美的真正的典范。我认为它们都是小型的杰作，有如巴赫的赋格曲与莫扎特的奏鸣曲之成为大型的杰作一样。它们所表达的音乐思想简洁而精炼，毫不多余；在这一点上，这种歌曲是经典的范例。但是，正是这种简练和异乎寻常的表达形式，难于为庸俗的音乐家或“音乐爱好者”所理解。对于庸俗的音乐家来说，在每个作品里，最重要的莫过于那些业已为他所熟悉的、千篇一律的格式。他们只能从烂熟的刻板形式里得到满足，无法理解事物的精髓。那么，在庸俗的音乐家与这种音乐之间不可能产生亲密的关系；这点也就不足以令人惊奇了。

由此可见，其它一切故且不谈，人们从民间音乐里所能学习的，是表现上无比的紧凑，是对于非本质的一切加以最严格的淘汰；而这恰恰是在浪漫主义冗长繁琐的风格以后，人们所求之不得的。

如果我们检查一下民歌曲调，就会承认东欧音乐在旋律进行和音阶调式上丰富多采。种种不同的调式，如多利亚、弗利季亚、混合里第亚及爱奥里亚等，在这里依然开出灿烂的花朵。同时，也能从中发现东方色彩（含有增二度进行）的音阶，甚至某种类型的五声音阶。

在上述的大多数调式里，五度音所占的地位不如在大、小调

里那样重要。这一事实在和声手法上起了非常重大的作用。旧音乐那种尽人皆知的主、属和声的交替出现，在这里失去了它不少的权威。此外，还有其它事实，也曾给现代和声以影响；今举一例如下：

这里音阶的小七度具有协和的性质，在五声音阶的曲调里尤其如此，在这种现象的影响下，我于1905年所写的一首升 f 小调的作品已经用下列的和弦来结尾：。在这个终止和弦里，七度产生谐和的效果。那时人们还不习惯于这类终止。仅仅德彪西在大约同一时期的作品里采用过和它类似的下列和弦：。可是，当时我还不知道德彪西的这些作品。① 在和声的配制上我们还得到许多其他类似的启发；这些启发是应当归功于民间歌谣所蕴藏的和声的。

这些民歌在节奏上简直是千变万化，无与伦比。在宣叙式、自由节奏的曲调(Parlando-Rubato-Melodie)里，节奏的自由令人极度惊奇。人们甚至能从这些曲调里听到有规律的舞蹈节奏作最奇特的结合。当然，这些情况给我们指出了新型节奏的发展道路。

可是，在对位方面，我们没有从民间音乐里得到启发。大概由于这点，我们的作品一般具有主调音乐的性质。

假如有人问我，在哪些作品里，匈牙利精神表现得尽善尽美，我唯一的答复是：柯达伊的作品。这些作品是匈牙利灵魂的

① 当巴托克的这篇讲稿在美国发表时，澳大利亚作曲家帕西·格兰格尔(Percy Grainger)声称，他也用过这样的终止和弦。“一个法国人，一个匈牙利人和一个澳大利亚人在同一时期而且不约而同地采用这种不和谐的终止”，足以证明这一创举在历史上的必要性，据我们所知，这种结尾最初见于李斯特的歌曲，如《我失去了我的力量的生命》(1872)与《离弃》(1880)，以及钢琴套曲《圣诞树》(1876)中的第六首与钢琴曲《早晨的云彩》(1881)。——编者

自白。从表面上看，这点足以说明，作为作曲家的柯达伊的创作活动，完全扎根于匈牙利民间音乐的土壤。而精神的原因是，柯达伊对于人民的创造力和未来具有不可动摇的信心和信任。至于我自己，不仅收集了匈牙利民间音乐，而且收集了斯洛伐克和罗马尼亚的民间音乐；并且拿它们作为我的典范。在(第一次)世界大战以前，为了收集和研究撒哈拉地区的阿拉伯民间音乐，我甚至旅行到北非。它的影响我也不加拒绝。例如，我的《钢琴组曲》(作品第14号) 第三乐章，就是在阿拉伯民间音乐的影响下产生的。

作为我们创作基础的匈牙利民间音乐，在形式和内容上都和其他民族的音乐完全不同。匈牙利的艺术音乐具有它自己的特征，从而使它和其它国家的现代艺术音乐具有明显的差别。

最后，还有一点必须再次强调。尽管我们的民间音乐不能在大调和小调的意义上来加以理解，它却完完全全是有调性的；这点不待详论。(依我看来，无调性的民间音乐完全是不可想象的。)既然我们在这样的基础上来进行创作，我们的作品也就自然而然地具有明确的调性。确实，我一度从事于一种"十二音音乐"的写作。不过，即使我在这一时期所写的作品也具有这个明显的特征：它绝对是建立在调性的基础之上的。

季　子译

匈牙利音乐民俗学的研究

(1929)

请允许我简单汇报一下匈牙利音乐民俗学研究迄今所取得的成就。

从音乐的民俗学观点来看，战前（指第一次世界大战前——译注）的匈牙利是最有趣和丰富多采的地方之一。由于语言的原因，匈牙利人的居民区引起了匈牙利科学工作者的极大兴趣，这是完全可以理解的；因此，我们在这个地区开始了研究工作。接着，我们很快把研究工作也扩展到其它一些民族的居民区。此后，就一直遵循这条道路，去实现音乐民俗学研究的一个非常重要的目标：进行比较音乐民俗学的研究。国立博物馆的人文部的领导者们对我们的工作发生了很大的兴趣，主要通过他们在精神上和财政上的帮助，使我们能够继续这个工作。我们向人文部赠送了一大批搜集到的材料以示酬谢。

当然，从很早开始，我们就使用了卷筒机；我想用不着在这里强调这种搜集方法的重要性了。遗憾的是，由于资金不足，我们不可能用卷筒机录下所有的曲调。因此，碰上那些不是必须用卷筒机录下来的比较简单的曲调，我们就只能尽力地用笔把它们记录下来(记谱)了。

大规模的搜集工作是由著名的民俗学家贝拉·维卡从上世纪

末开始的。他是最早采用卷筒机的搜集者之一，但未受过专门的音乐训练；后来，其他人根据他的录音记了谱。大约在1905年，一些受过音乐教育的音乐家也参加了这项工作，但直到那时，音乐界对任何一种农民音乐都不是很关心的。紧接着，佐尔坦·柯达伊，拉兹洛·莱塔①，安塔尔·莫纳，我本人和其他一些人参加了这项研究工作，他们以极大的热情一直坚持到1918年。战后，政治上和财政上普遍的混乱状况使这项工作被迫中断了。甚至到现在，经过战后的十年，我们仍未能继续热情地从事这项在1918年就被打断了的工作。直到1918年秋，结果我们搜集到：匈牙利曲调8,000首，斯洛伐克曲调2,300首，罗马尼亚曲调3,500首，其它民族（罗塞尼亚②、塞尔维亚、保加利亚、吉卜赛）曲调150首。

我们把这些材料的大部分录制成唱片，这些唱片大部分存放在国立博物馆人种部里，按曲调的唱片分类，包括匈牙利的1,132首，罗马尼亚的794首，斯洛伐克的161首，罗塞尼亚的约30首。约有1,000个匈牙利曲调的，250个斯洛伐克曲调的和400个罗马尼亚曲调的录音筒在私人手里。

从1918年起，既然继续搜集的可能性可以说已完全落空，我们就应集中力量对已搜集到的材料进行科学研究（即根据某种体系进行分类等等）——此项工作早就在进行了。对匈牙利、斯洛伐克和罗马尼亚的材料所进行的科学研究工作取得了很重要的成果（我想插句话，在我们所整理的材料中，只有罗马尼亚的材料是起源于旧匈牙利境内的。）

一方面我们对这些民族的民间音乐材料进行研究和分类，同

① 莱塔（1891--1963），匈牙利作曲家和民俗学学者。——译注

② 住在罗塞尼亚地区和捷克东部的乌克兰人。——译注

时，我们把它们加以比较。这项工作可以简单概括如下：

匈牙利农民音乐材料可分为三大类：

1. 遍及匈牙利全境的同样风格的古老曲调。

2. 风格普遍类似的新曲调。

3. 其它所有不属于上两类的曲调。

古老风格曲调的主要特征是有一个无半音(anhemitone)的五声音阶和具有四个等长(isometric)乐句的非组织性(nonarchitectonic)诗节结构。这类曲调可算是一种匈牙利民间音乐独有的产物。它的发展大概可追溯到古老的年代。事实上，它对斯洛伐克的民间音乐并没有产生影响，但它的某些音乐材料，却影响到马拉穆列什的罗马尼亚人和斯泽凯利的西部分支。

新风格曲调的特征是所谓"附点调整"(dotted adjustable)节奏和具有四个乐句的组织性诗节结构，例如ABBA。

这类曲调也可以算是一种匈牙利民间音乐独有的产物。它无疑是在最近七、八十年间发展起来的。它对近代斯洛伐克和罗塞尼亚的民间音乐有很大影响（实际上，这种影响甚至流入到旧匈牙利边境外的摩拉维亚和加利西亚①)，然而，它对罗马尼亚的民间音乐实际上并没有产生什么影响。

第三种(混合)类型的曲调没有统一的风格。因此，它缺乏普遍的特征。我们发现其中一部分全都是借用的曲调，它们中有很多是来自斯洛伐克的民间音乐，少数来自罗塞尼亚的，极少数来自德国和罗马尼亚的，而完全没有来自南斯拉夫的。

斯洛伐克的民间音乐的材料也可以细分为三类；它们的曲调分别表现出古老，混合和新的风格。

---

① Galicia是波兰东部和罗马尼亚西北部地方的旧称。——译注

第一类包括所谓“瓦拉斯卡”（valaská）曲调的变体，属于一种摇篮曲，其它的曲调与民间风俗有联系。这类曲调可以认为是最有特点的斯洛伐克民间音乐的产物。

混合类型的曲调没有统一的风格。而在摩拉维亚也可以发现某些种类，其它则明显地源自西方（德国、捷克）。

第三类——新风格的曲调——它从一开始就受到新的匈牙利风格的影响（我们在这里碰到过生搬硬套和独立创新两种情况）。

关于罗马尼亚的民间音乐材料，因为它没有统一的风格类型，情况就更复杂了；人们要根据音乐方言（music dialect）区来研究不同的材料。我们所碰见过的关于罗马尼亚曲调的两种主要音乐方言，都与民间风俗习惯没有联系，即北部方言区（马拉穆列什和附近地区）和南部方言区（比霍尔、克卢日地区和它们的边界的南部）。此外，我们可以提到的，有斯泽凯利地区边界以西的“斯泽凯利”方言区（见前述）。

可以看出北部地区受到匈牙利（见前述）的、也许还有乌克兰的影响；根据我们的了解，南部地区的材料可以认为是一种独立的罗马尼亚的产物。

对很重要的“佐林达”（colinda）曲调，同样也要根据方言区来研究。它有一种完全不同的特点，好象是一种相似—变化（similarlychanging）的器乐舞蹈曲调。目前，我们对它的来源，尚不能作出判断，因为邻近罗马尼亚北部、东部和南部各民族的民间音乐材料，已经超出我们的研究范围了。

在其他国家（芬兰、乌克兰），也正在以极大的热情进行这项工作。我无法汇报这些活动的情况，因为我缺乏必要的情报。但必须正视这个问题：各国的研究人员仍在彼此隔绝的情况下各自进行着这项工作。这个事实驱使我提出一个问题：能否在欧洲各

国的搜集中心之间建立起某种联系的渠道？这样做，从各方面看来，特别是从有可能以一种统一的规格来记录曲调这一点看来，是非常重要的。如果我们以相当一致的观点和方法来搜集、分类和出版材料，那么，我们就能在使东欧各国民间音乐互相取得联系方面，更容易取得成功了。

特别重要的是，要讨论一下记录民间音乐用那种办法最好：卷筒机，留声机或其它方法？怎样复制录音？同样重要的是交换材料；各搜集中心应同意交换极有特色的录音和贴切准确的记谱复制品。系统地出版材料的办法又是另外一个大题目了。定出唯一方便的收集方法也是很重要的，也就是由在现场即在大本营的专家们加以收集；因为除非由专家来进行，否则搜集到的材料是不全面和不可靠的；也不可能把材料集中起来，从本国的中心临时抽出来并转到遥远的外国。

如果每个国家的代表，或者，至少是东欧地区的代表，能每年在一个固定中心碰头，报告近年来的研究工作，并讨论下次所承担的任务，那么，所取得的成就也就会更大了。

我对情况不够熟悉，因此不能提出任何具体建议，但我还想再提一个问题：各国有没有可能保证更密切的合作？如果有可能，也许将会导致各国的研究工作者——为崇高的竞争所驱使——以更大的力量把工作向前推进一步。那是个非常迫切的需要。民间音乐的衰落甚至消亡是全球性的普遍现象。除非我们设法复兴那种中世纪的状态，否则，无论如何也别想制止这种消亡的进程。这里只有一件事要做：在最短的时间里搜集更多更全面的材料。

下面是本文所述各类曲调的谱例。

例 1 古老的匈牙利民歌

Parlando, ♪ = 102

Ke-mény kő - szik - lá nak köny nyebb még - ha sad - ni,

Mint két é - des szüv - nek egy-más-tól meg - vál - ni.

Mi - kor két é - des szüv egy-más-tól meg - vá - lik,

Még az é - des méz is ke - se - rű - vé vá - lik.

例 2 古老的匈牙利民歌

Parlando

Er dők, völ - gyek, szűk li - ge - tek.

So - kat buj - dos - tam ben - ne - tek.

Buj - dos - tam én az va - da - kal,

Sír - tam a kis ma - da - rak - kal.

例 3 现代匈牙利民歌

Tempo giusto, ♩ = 102

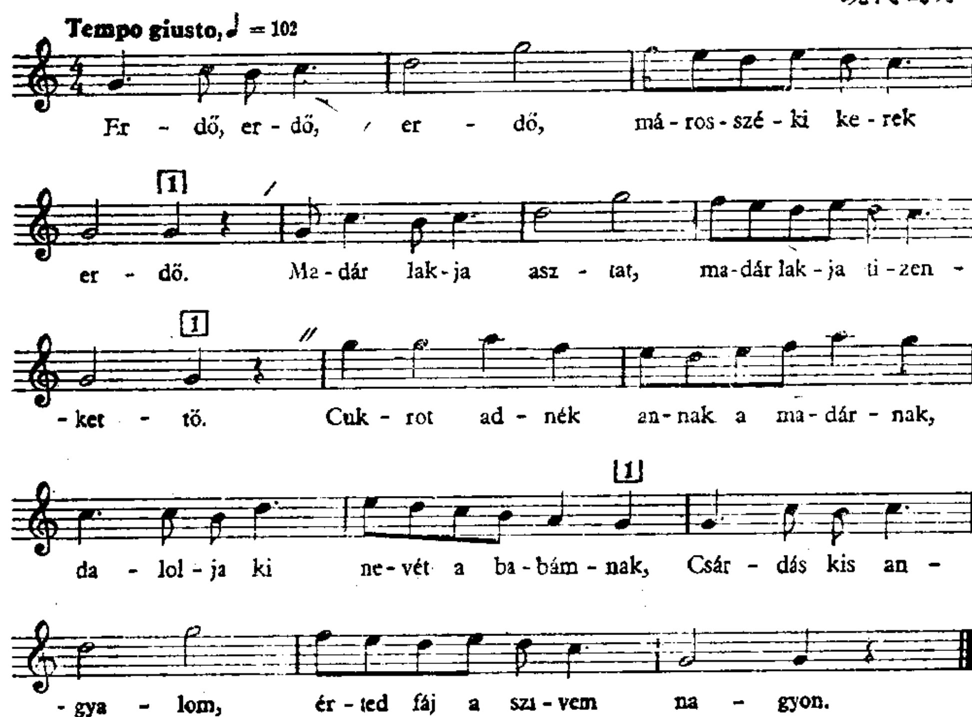
Ki - me - gyek a do - ber - dó - i

harc - tér - re. Föl - te - kin - tek



例 4

现代匈牙利民歌



例 5

古老的斯洛伐克民歌

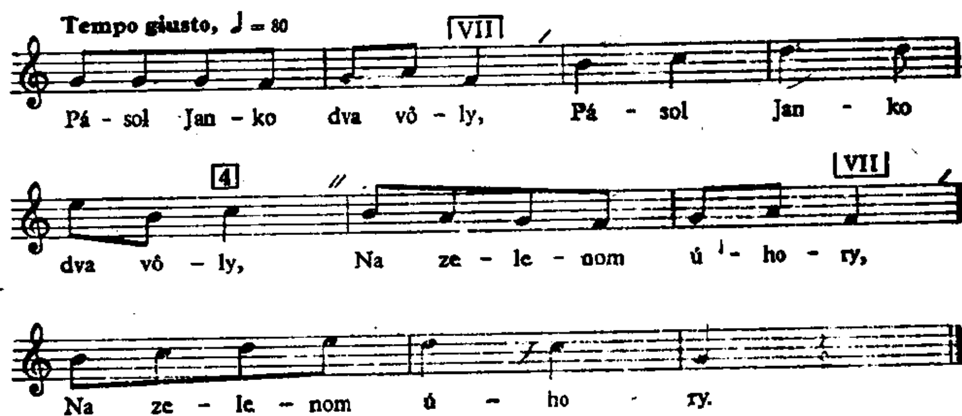




例 6 古老的斯洛伐克摇篮曲



例 7 古老的斯洛伐克民歌



例 8 现代斯洛伐克民歌



REFRAIN

Ej, rá - no, rá - no; rá - no, bie - ly den,

Sta - vaj ho - re, mo - ja mi - lá, klast o - heň!

例9

罗马尼亚北部民歌

Tempo giusto, ♩= 70

Man - dru - luţ, xir ___ de sïn - xir, ___

Mân - dru - luţ, xir ___ de ___ san - xir,

REFRAIN

Dai - na man - dră ___ si dai - na, ___

Şi ia - ră dai - - - na ___ dai - - na!

例10

罗马尼亚南部民歌

Parlando, ♪= 150

Cân - tă, na - nă, cân - tă ___ ia - ră, Cân -

- tă, na - nă, ___ cân - tă ia - ră Gla -

- - su ceai cân - tat ___ a - sa - ră!

例11

罗马尼亚南部民歌

Parlando, ♪ = 108

Na - - - na, na - na, — na - na —

[VII]

mea, măi, — Na - - - na, na - nă, —

[VII]

na - na — mea, măi, —

REFRAIN

Ia - - ră, — ia - ra — mân-dra mea, măi!

杨灏诚译 裘耀章校

农民音乐对现代专业音乐的影响

(1931)

一、民间音乐

对于民间音乐和民间歌曲的看法，还存在着很大的混乱。广大群众一般地都以为属于某一个国家的民间音乐是一个协调的整体，而实际上完全不是这样。民间音乐包含两种因素：一方面是群众性的专业音乐，也就是城市的民间音乐；另一方面是乡村的民间音乐，也叫做农民音乐。至少东欧的民间音乐是这样，而这地区也正是和我们关系最大。

下面让我们把城市的民间音乐和乡村的民间音乐两个概念分别加以研究。

曲调的结构比较简单，由上层社会的音乐爱好者所创作并且也流行于这一社会阶层的音乐，我们称之为城市的民间音乐。农民一般地不懂得这种音乐；如果他们学会这种音乐，那也要在很久以后，并且是通过这一阶层的人而学会的。这种歌曲在匈牙利称为“匈牙利歌曲”。科达伊对它作过如下解释：

“群众性的专业音乐特别在十九世纪下半叶流行于匈牙利，其中最重要的一种是单声部而有许多歌词的歌曲；这些歌曲通过口授而传播；每个人都懂得很多首，但也许从来没有见过写成的或印成的乐谱。这些歌曲一般也由出版家发行，但习惯上总是凭记

忆唱出。作曲者的姓名关系不大；就算认得他，人们也会把他忘记的。这些歌曲用独唱的形式写成；作曲者一般不会写伴奏，而把伴奏留给别人来写，或者听随别人即兴伴奏。由于缺少乐谱作为根据，曲调本身也常在变动。”①

“匈牙利歌曲”作曲者有这些人：森蒂尔迈(Szentirmay)、西蒙菲(Simonffy)、丹科(Dankó)、弗拉特尔(Fráter)等。

关于乡村的民间音乐或农民音乐，可作如下说明：

广义地说，这是现在或过去流行于农民阶层的全部歌曲，也是农民的音乐感的自发表现。

在这里还可以把我们所谓的农民阶级叙述一下作为补充说明。

从民歌的观点来看，我们称为农民阶级的是这样一部分人民：他们辛勤地从事庄稼和饲养的劳动，并按照自己的传统方式或某些外来因素来满足自己生理上或精神上的需要；对于那些原本是外来的因素，他们自发地按照自己的心意加以采用。

最重要的一点是：农民音乐的内容——至少在我们这里，即在欧洲东部如此——与别的音乐截然不同，这是指狭义的农民音乐而言。

狭义地说，农民音乐是许多曲调的整体，这些曲调属于一种或多种性质相同的风格。换句话说，在格调上和结构上相类似的大量的旋律构成了农民音乐。

这一类音乐是农民音乐中最重要的一部分，它和群众性的专业音乐大有区别，也比后者大为可贵。所以在某些国家中，近来对专业音乐起着重大影响的正是这种农民音乐。

---

① 摘录自柯达伊著：《匈牙利民间音乐》，本文刊于《音乐百科全书》。——译注

关于狭义的农民音乐和群众性的专业音乐之间的差别，在这里我不详细论述，也不准备多谈农民音乐的优越性。我只想说明这一点，农民音乐实际上是活动在人类下意识中的自然力量所转化产生的结果，这是城市文化所达不到的。农民曲调在表情方面达到了最高度的艺术完整性，是用最经济的形式和方法来表达乐思的典型范例。

我应该指出，这种曲调是比较不被人欣赏的，多数受过训练的音乐家——不但不欣赏它，而且还鄙视它。这是再自然不过的事。象奴才般不敢打破成规的人是永远要把成规以外的东西看成矛盾和不可解释的。尽管是最简单、最明晰、是直率的曲调，要是与他们的成规不符合，就不能为他们所了解。不论是音乐家或爱好者，如果他们的音乐想象力没有超出主和弦与属和弦的范围，他们显然是不会欣赏这些原始曲调的，因为在这些曲调中，连和声学课本所阐述的属音也不存在。群众性的专业音乐在一般方法和老套常规面前都通得过，便显然地比较容易为他们所接受了。

上面我屡次用了“农民”、“原始”等形容词，希望读者不要误会！我丝毫没有恶意；反之，我的用意是要借以表示一种理想的单纯性，它是与污垢和糟粕绝不相干的。

* * *

在专业音乐中经常可以发现民间音乐的影响。用不着远溯到我们认识不清的古代，只要回想一下巴赫的众赞歌的曲调就足以说明问题了。

十七世纪和十八世纪所创作的牧歌和小风笛曲只是对当时用风笛和提琴演奏的民歌的仿制品罢了。

我们知道维也纳的古典作曲家们受到民间音乐多么大的影

响。贝多芬的《田园交响曲》第一章的第一主题原是一首南斯拉夫舞曲，这位作曲家大概在匈牙利西部听到过用风笛所吹奏的这首乐曲。这乐章开头不久有一小节“固定地”（Ostinato）复奏了八次①，这无论如何是受了风笛的影响。

但是，只有十九世纪的“民族乐派”作曲家才是有意识地、有方法地接受民间音乐影响的作曲家。我们首先发现李斯特的《匈牙利狂想曲》、肖邦的《波兰舞曲》和其他具有典型波兰风格的作品。接着我们也可以指出格里格、斯美塔那、德沃扎克和同时代的那些俄罗斯作曲家，他们的作品也都表现出浓厚的民族色彩。

但是，他们并没有注意到群众性的专业音乐与狭义的农民音乐之间的任何差别。他们各自从最近身的源泉里汲取自己所需要的东西。

不言而喻，群众性的专业音乐被人接受的程度远远超过了狭义的农民音乐，当时民族研究和民歌采集工作都才在萌芽，田间文化完全和几乎完全不被人们注意到，这自然使农民音乐不易于为作曲家所接受。

在民间音乐的问题上，十九世纪另有一点情况与目前不同，当时在形式上特别受到了民间音乐的影响，如借用民间音乐的某些节奏、动机和花腔装饰音等。

到了二十世纪头几年，才有人对农民音乐有意识地进行专门而深入的探讨。

在十九世纪下半叶的那些音乐家中，只有穆索尔斯基全心全意地而且专注地接受了农民音乐的影响，诚如大家所称道，他走在时代的前面。十九世纪“民族乐派”的其他作曲家们只满足于接

---

① 指该乐章第16—21小节。——原注

受东欧和北欧群众性专业音乐的一些动力，几乎没有什么例外。他们的音乐肯定包含着许多特点，这是西方国家的专业音乐所没有的。但正如我在上文所说，这些因素是和西方的作曲“规法”以及浪漫主义的感伤色彩相结合着的。这种音乐没有原始的、未经雕琢的清新气质，缺乏近来人们喜欢称为“客观性”的成分，在我看来，这种成分可称为“无感伤性”。

二、农民音乐对现代专业音乐的影响

二十世纪开端标志着现代音乐史的一个转折点。

后期浪漫主义的过度发展已经使人感到不能忍受了。某些作曲家意识到不可能再走这条路，唯一的办法只有和浪漫主义决裂。

这种反抗——说得更恰当一些是“革新”——从一个崭新的灵感源泉——农民音乐——获得大部分的养料，这源泉是到当时为止尚未被人发现过的。

这种农民音乐献出了最完整而又最多样化的音乐形式。它具有令人赞赏的表情能力，它与感伤主义绝缘，与过去的奇巧绝缘；单纯，有时很原始，但绝不是简单化。如此作为音乐复兴的出发点，人们不可能想象有更优越的了。这种农民音乐正是作曲家们所梦寐以求的典范。

如果作曲家能象了解祖国语言一样地了解本国的农民音乐，他就会受到民间音乐的深刻影响。

为了达到这一步，匈牙利的作曲家们亲自进行采集民歌的工作。俄国人斯特拉文斯基和西班牙人法里雅都很可能没有亲自进行这一项工作。他们通过别人的手来了解他们所感兴趣的材料。但他们似乎也不只从书本上或只在博物馆里研究他们国家的农民

音乐，他们也从这种音乐的活的形式中研究过它。

我认为作曲家必须进行现场采风，必须听农民演唱民间歌曲，只有这样，农民音乐才会对他发生真正深刻的影响。换句话说，单独对“保存”在博物馆里的农民音乐发生兴趣是不够的；因为最重要的是，作曲家必须把农民音乐的内在特质转化成为他自己的音乐，把农民演唱时所创造的气氛带到自己的作品中。因此，光抄袭一些农民音乐的动机或在专业音乐中模仿这些动机都是不够的；这样做法的结果只能成为浅薄的点缀品而已。

我们有些朋友看见了20年或25年以来许多修养很高的音乐家乃至大音乐会的演奏家们都致力于采集和研究民歌这一种“低级的业务”，因而感到惊奇。为什么不把这种工作交给那些没有其它音乐才能的人去做呢？有些人甚至把我们从事民歌工作的耐心和坚定说成为思想固执所产生的偏见。

这班不幸的人们想不到我们下乡采风有什么好处，也想不到我们直接接触到我们所选为典范的民歌后所获得的好处。

下面我将要研究这个问题：农民音乐对专业音乐的影响是怎样表现的？

首先，农民音乐的曲调需要复唱，当复唱时或者不变或者略有变化；它有伴奏，有时前面有前奏乐句，后面有一段尾声。这办法和巴赫所改编的众赞歌不是没有共同之处的。

改编的农民歌曲有两种类型，但其间不存在着严格的界限。

在第一类型中，前奏、尾声和过门都属于次要的部分（主要的是农民曲调，好象一颗宝石镶在它的架子上）。

第二类型与此相反，在这里，农民曲调好象一种次要的“嵌入物”，围绕着它和支持着它的那些东西反而成为主要的。在这两类型之间存在着各种中间类型，我们有时也不容易把一首曲子纳

入某一种类型。重要的是，围绕着曲调的部门必须与曲调“配合”得很好，必须在性格上、在外面的或内在的音乐特点上都很协调，换句话说，曲调和它的“附属物”必须给人一个不可分割的完整印象。

这个奇怪的看法也许可以这样解释：当时很有修养的音乐家们也不大了解民间音乐，他们只认得几首近代的德国歌曲和几首东欧歌曲，而这些都不是道地的民间歌曲。他们也许还认得几首匈牙利歌曲。这些歌曲的旋律一般是建立在主三和弦与属三和弦上，因为曲调的主要音符都不外是从这两个和弦分解出来的那些音。在这问题上，单举两个为大家所熟悉的例子就能说明问题，这是两首歌曲：《啊，你，亲爱的奥古斯汀》和《狗儿，花斑狗儿》。

应用不寻常的和弦来为这一类的歌曲配和声，显然是有困难的；这类歌曲只适宜于用普通三和弦来配。但是，我们刚才提到的那班音乐家却希望很简单地把《啊，你，亲爱的奥古斯汀》一类歌曲的和声结构应用于匈牙利五声音阶的曲调，而在这些曲调中是连“完全终止”的影子也找不到的。

我可以毫不犹豫地断言——表面上这似乎很不合理——，越是原始的歌曲，其和声与伴奏越有可能写得特别。可用一首由两个相邻音构成的曲调为例（阿拉伯的农民歌曲中有不少这样的歌曲）。显而易见，为这两个音级配伴奏，要比为四个或更多的音级配伴奏自由得多。

另外，在风格原始的曲调中是找不到和三和弦有任何刻板的联系的。没有这种联系也就没有这种限制，没有这种限制，也就是对那善于运用的人提供了更大的自由。正因为没有这种限制，才容许我们以最丰富多样的手法来润饰这些曲调，由于我们可以

使用不同调性的和弦，有时并且可以使用调性互相矛盾的和弦。我们可以大胆地断言，正因为有了这种可能性，才出现了匈牙利音乐和斯特拉文斯基的音乐中的多调性。

欧洲东部的农民音乐还提供了其他的可能性：它的特殊的旋律曲线引起了各种新的和声概念。七度音在匈牙利音乐中转化成为协和音，就是根据以下的事实而获得解释的：在我们用五声音阶写成的民间歌曲中，七度音是作为与三度音、五度音同等重要的音程而出现的。例如在《一个男孩为了他的六十个福林①被杀了》这首歌中，歌词"多瑙河上"的四个音符中最高的一个就是这一类的七度音。

我们常常听到这些音，它们总是同等重要而连续出现的。使这些音同时出现来表现它们的同等重要性，这是再自然不过的事。因此我们就"综合"了这四个音，使它们同时出现，使人不再感觉到有"分解"的必要。换句话说，我们综合了这四个音，成为一个协和的和弦。

在我们的古老旋律中特别多的是四度跳进，这个同样地启发我们去形成四度叠置的和弦：把相继出现的横线条变成了同时出现的垂直和弦……

在农民音乐影响下的另一种表现是：作曲家并不采用道地的农民旋律，他自己创造了一些仿制品。这个方法归根结蒂和我们刚才所阐述的没有什么本质上的差异。

……最后，农民音乐的影响表现在作曲家的作品上的第三种方式是：作曲家可以不用农民的曲调，也可以不模仿它，但他们的作品能够造成与农民音乐同样的气氛，使人感觉到他们已经学

① 匈牙利货币。——译注

会了农民的音乐语言，他们熟练地掌握运用这语言，就象诗人掌握运用祖国的语言一样，换一句话说：农民的音乐表现方法已经变成了作曲家的祖国音乐语言；作曲家灵活应用这语言，和诗人灵活应用祖国的语言一样。

在匈牙利音乐中，柯达伊的作品便是这一方面最优秀的范例。我们可以想想如果没有匈牙利的农民音乐，他的《匈牙利赞歌》是不可能产生的。（当然没有柯达伊也不可能产生这种音乐。）

三、民间音乐的重要性

许多人相信为民间旋律配和声是比较容易的事，无论如何也比创作一个“独创”的主题容易些。作曲者不是可以省掉创造新主题的工作了吗？

这种看法是完全错误的。

处理民间旋律是极端困难的。我可以大胆断言，处理民间曲调和创作一首大规模的作品一样困难。只要想到这一点就可以明白：民间曲调不是作曲家自己的作品，而是早已存在的作品，这便是最大的困难之一。另一困难在于民间旋律的特别性格。我们开始必须认识这种性格，还要深入了解它，最后，在改编的时候要把它突出而不是把它掩盖住。

可以肯定的是，改编民间旋律所需要的才能，也就是人们所谓“灵感”，是不下于任何其他的音乐创作的。

也有些人认为，向民间音乐找寻灵感是不适当和有害的。

在驳斥这意见之前，我想研究一下，目前以民间音乐为基础的音乐倾向和所谓“无调性”的音乐倾向之间究竟有什么共通之点？

直截了当的说，不可能有任何共通之点。

何以见得呢？因为民间音乐完全是调性明确的；无调性的民间音乐是不可想象的。所以，无调性音乐不可能建立在有调性的民间音乐的基础之上。这是无稽之谈。二十世纪的部分作曲家回头走向古老的民间音乐的行动，尚不足以阻止无调性音乐倾向的发展，这也是不容置辩的事实。

认为现代作曲家除了在民歌的基础上从事创作就别无出路，这也不是我的看法。但和我们对立的某些人，当他们谈到民间音乐的作用和重要性时，就不象我们这样容忍。一位作曲界的老前辈新近这样宣称："向全世界大规模地采集民歌的行动有一个不可告人的动机，就是精神上的懒汉思想。他们指望汲取新的源泉，借以振作精神，从而使枯竭了的头脑获得滋养。实际上在这种愿望的背后隐藏着内心的无能，这是在斗争前的退却，乞援于方便的法门而使自己的心灵僵化。"

个可惋惜的论断是彻头彻尾错误的。

他们到底想到哪里去了呢？也许他们想到：爱好民歌的作曲家正伏案"作曲"，他作不出任何旋律来，在失望中他随手抓到一本民歌集，从中选出了一段……写成了一首交响曲而一点也不觉得创作的艰辛吗？

不，问题不是这样简单的。我们的反对派的致命的错误在于对sujet(主题)的重要性看得太夸张了。请他们回想一下莎士比亚的例子吧，莎士比亚的剧本从来没有用过自己创造的主题，难道他是因为头脑枯竭了而不得不向别处去借用主题吗？他是不是也在隐藏他的"内心的无能"呢？莫里哀的例子更足以说明问题：他不但借用别人的主题，还从借用主题的作品中采集某些结构，甚至抄下他的若干词汇乃至整整的句子。我们知道亨德尔的一首清

唱剧完全是用斯特拉德拉① 的一首作品改编而成，但是大师笔下的改编本远远胜过了原本，听众听起来一点也没有想到斯特拉德拉。我们能够说这是剽窃、是"脑子枯竭"、"无能"吗？当然不能。不能这样来看莎士比亚，为了他借用马洛② 的主题来写成一出悲剧；也不能这样来看莫里哀，为了他汲取过西班牙的源泉。

文学作品里的主题和音乐作品里的主题一样。但音乐也好，文学也好，雕刻也好，绘画也好，重要的不在于主题的来源，而在于处理主题的手法。这"手法"显示着技术的纯熟性、表情的力量和艺术家的人格。

我们还可以从另一个角度来看这问题。约·塞·巴赫的作品——这是我们不能不知道的——天才地总结了一百年来或者更长时间的音乐。他的音乐的各种因素、他的动机、他的主题，主要都是巴赫的前辈所传下来的形式。在这位大师的作品中可以发现弗列斯科巴第③ 以及在前一个时期的许多作曲家用过的形式。这是件坏事情吗？是剽窃吗？一点也不是。所有的艺术都有权利从前人的作品中找到一种基础，这不仅是权利，也是必要的做法。为什么我们没有权利以民间艺术作为我们的基础呢？

把创作主题看得非常重要，这一观念产生于十九世纪，这纯粹是浪漫主义的看法，它主张在一切事物中发现个性。

如果一位作曲家不把他的艺术之根埋在勃拉姆斯或舒曼的泥土里，而埋在本国民间音乐的泥土里，这并不是"枯竭"和"无能"的表现。我相信这一点是够清楚的了。

另外有一种看法，它是和上述的看法完全相对的：拥护这看

---

① 斯特拉德拉，（A. Stradella, 1642—1682），意大利作曲家。——译注

② 马洛（C.Marlowe,1564—1593），英国剧作家。——译注

③ 弗列斯科巴第，（G.Frescobaldi, 1583—1643），意大利著名作曲家。——译注

法的许多为首者认为如果要让民族艺术开花，只要我们靠拢民间音乐，把它的式样移接在西方音乐上就行了。

这种看法与前一看法有同样的缺点。

拥护这一看法的人也是过分地重视了主题，而没有想到真正体现创造性的是作曲。作曲才是天才的试金石。

我们也可以这样说，民间音乐的素材如果不经过有才能的作曲家处理，使它接近专业音乐，并把它的性格注入专业音乐之中，它就没有什么艺术意义。

民间音乐的素材也好，其他音乐素材也好，如果由不胜任的人来处理，都不会有什么价值。不胜任的人向民间音乐或向任何音乐素材找寻“灵感”都是徒劳无功的，结果都是一样等于零。

有些国家除民间音乐以外就没有其他的音乐传统可言，就算有一点，那也是少得“无足轻重”；在这些国家里，民间音乐便特别重要，而且占据了主导的地位。欧洲东部和南部的大多数国家都是这样，特别是匈牙利。

为结束这篇文字，容许我引用柯达伊在《匈牙利民间音乐》一书中说的一段话，这是有关民间音乐在这方面所起的作用的：

“匈牙利的古代音乐遗下了很少的书面资料。如果没有民间音乐，就谈不上匈牙利的音乐史。正如民间语言与古代语言之间存在着很多共同因素一样，我们不能不用民间音乐来补充音乐史料之不足。从艺术的观点出发，民间音乐对于我们，比起它对于那些已有几个世纪的独特音乐风格的民族来，是更为重要的。在那些国家中，民间音乐已经为专业音乐所吸收，德国的音乐界可以从巴赫和贝多芬的作品里找到我们只能在乡间找到的东西，这就是民族传统的有机生命。”

陈　洪译

罗马尼亚民间音乐

(1931)

罗马尼亚民间音乐(一部分资料已出版，一部分尚未出版)大都起源于过去曾经属于匈牙利的地区。

按照音乐或歌唱的目的，可将这些民间音乐分为五类：

1、"佐林达"歌(colinda，一种圣诞颂歌)与伯利恒歌；

2、挽歌(bocete)；

3、其它礼仪(婚礼、求雨等)歌曲；

4、舞曲(主要是没有歌词的器乐曲)；

5、非用于特定场合的其它歌曲(多伊纳① 及某些地区的霍拉②)。

配上歌词的旋律一般由四句、三句或两句构成(很少有五句或五句以上的)。与旋律乐句相配合的每一歌词均包含有四个扬抑格音步；某些地区(如马拉穆列什与邻近地区)也有用不完全的扬抑格——甚至一个音节——来代替第四个扬抑格的：

ˊ — — | ˊ — — ‖ ˊ — — | ˊ — — ‖ 或者 ˊ — — | ˊ — — ‖ ˊ — — | ˊ — ‖

① 多伊纳(Doina)：摩尔达维亚以及罗马尼亚的一种流行民歌形式，产生于放牧生活。通常包含两部分，第一部分缓慢而悲哀，表现牧童的哀诉，第二部分轻松愉快，表现牧童的欢乐。——译注

② 霍拉(Hora)：一种罗马尼亚土风舞。——译注

一句歌词包含三个扬抑格的极少，这里可以不提及。有的地区，尤其在巴纳特也有用相同或不同韵律（长一点或短一点）的迭句来代替某些歌词的。

上述第一类是所有五类中最重要的。通过对这些材料的分析，即可揭示出它们分别属于三个明显不同和各具特色的音乐方言区：

1、北方音调区：在马拉穆列什——乌古沙（Maramures-Ugocsa）；这里我们发现显然是更古老的“霍拉兰加”（Hora lunga），它实际上是一个不断变奏的旋律。其特点是：器乐性很强，装饰音很多，结构不受限制。除此而外，这个地区也出现有节奏精确的较为近代的旋律，大多由四个乐句组成，其中作为节奏基础的所谓附点节奏程式众所周知是来自匈牙利的民间音乐的：♩ ♩，♪ ♩.和♩.♪的交替（见例1）。它们有多种音阶。这种较近代的旋律渗入了邻近地区（例如，在毛罗什—托达）。

例1

萨图马雷

Tempo giusto, ♩. = 50

Pe din sus— din Ba - ia Ma - re, Pe din sus— din

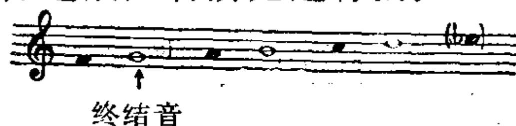
Ba - ia mar' Mer - geun că pi - tan că - la - re,

Mer - geun că - pi - tan— că - lar'

2、南方音调区：包括比霍尔，托达——阿兰约什、胡尼奥德等县，都在南部和西南部（巴纳特也包括在内）。这个音调区可以再分为三个分支：

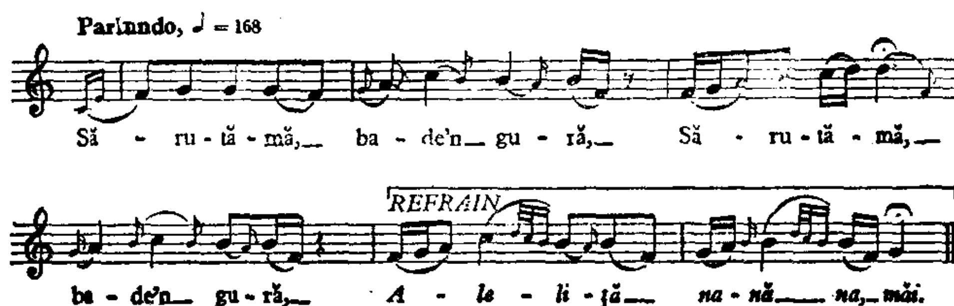
（a）比霍尔方言区。其音调的特点是：“自由宣叙式”节奏，很

多装饰音，一首歌曲由三个乐句组成，主要的停顿一般在第二句末尾（多数是f^1音）之后，音阶是这样的：

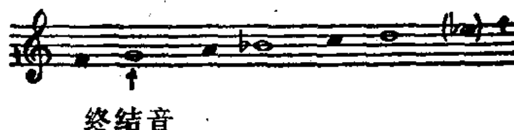


也有用♭b音代替 b 音的（例中全音符表示旋律的骨干音）：见例2。

例 2　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　比霍尔

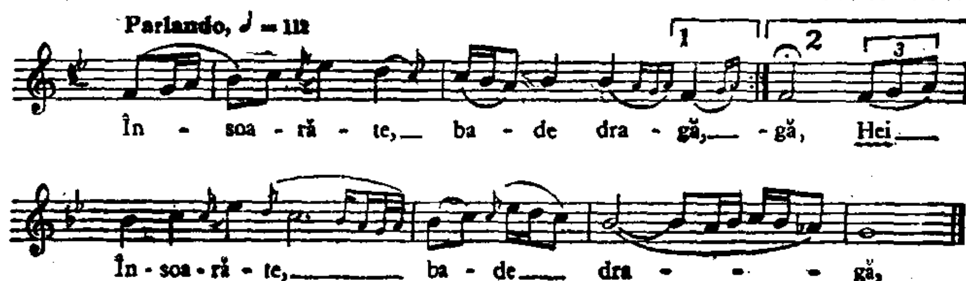


(b) 胡尼奥德方言区，包括欧索一费赫（Also'-fehér）的邻近地区，可能还有邻近的喀尔巴阡地区。音乐的特点是："自由宣叙式"节奏，装饰音较比霍尔地区稍少，一首曲调通常由三个（也有四个）乐句组成。一般在第二句末尾（多数在 f^1 音）之后有停顿。音阶是这样的：



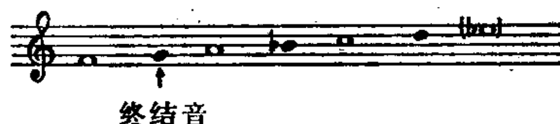
但在歌曲结束时 a 音变成了♭a音，也有时在整首旋律中以♭a音代替 a 音（弗利几亚终止）。见例 3 。

例 3　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　胡内多阿拉



(c) 巴纳特方言区的音乐与比霍尔方言区的不同点如下：四

个乐句构成。经常用一个长一点或短一点的迭句代替第四句歌词，或者第三、第四两句的歌词。其音阶是：



终结音

旋律结束常常用不完全的终止，这种终止很清楚是来自南斯拉夫民间音乐的。注意——有以 ♭a 代替以及 ♭a♭b 代替 ♭a♮b 的（见例 4）。

例 4　　　　　　　　　　　　　　　　　　提密什

Parlando, ♩ = 108

Pentr' un pic de să - ru - ta - tă, — Pentr' un pic de

să - ru - ta - tă, Toa-te noap - te-am tre-mu - ra - tă.

REFRAIN

Bu-nă di-mi-nea-ţa na - nă!

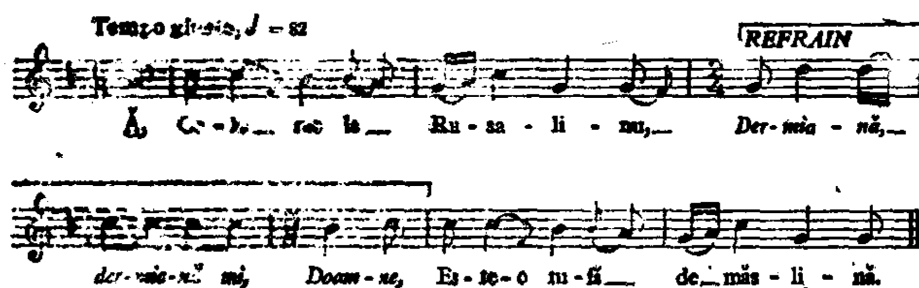
3、**第三个方言区**：是梅佐舍格地区（Mezőség），索特马尔（Szatmar）县，可能还有锡拉格（Szilágy）县，这些地区都明显地受到古老的塞克利（Székely）旋律的影响。

（a）古老的五声音阶的塞克利旋律流传在梅佐舍格地区，大部分没有本质的变化（参看巴托克《匈牙利民间音乐》）。

（b）在索特马尔县，这些旋律已演变成为一种独特的，包含有五个、六个甚至更多个乐句的结构。

"柯林达"（第一类圣诞歌曲）也分布在几个方言区。但其分布范围和音乐的特点都与非礼仪歌曲（第五类）不一样。比霍尔与胡尼奥迪地区是最具特色的（见例 5）。那里的"柯林达"一般都有精确的节奏：

例 5　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　胡内多阿拉



至于第四类（舞曲），在比霍尔分支（旋律由四句组成，其音阶与第五类中比霍尔方言区的音阶相同，以 e^2 代替 $^{b}e^2$，并扩展到包含有 f^2 和 g^2；结构是：$A^5\ B^5 A\ B$），马拉穆列什——乌古沙以及胡尼奥迪分支都占有突出的地位。（在后两个分支我们发现用2/4拍子的两小节动机连续反复代替一种收拢性结构，有时也用 2 ＋ 2 小节的双动机：它们的音阶大部分与第五类中的比霍尔区的音阶相同），其它地区的舞曲只有2/4拍子的，四句构成，收拢性结构，它们的音阶是多种多样的。

重要书目提要：

帕维什库（Pârvescu,P.）著《卡尔塔尔地区的霍拉》，布加勒斯特，1908年，罗马尼亚大学出版。

巴托克著《罗马尼亚比霍尔地区民歌》，布加勒斯特，1913年，罗马尼亚大学出版。

巴托克著《罗马尼亚胡尼奥迪音调》，布达佩斯，1914年出版。

费拉（Fira, Gh.）著《歌曲与霍拉》，布加勒斯特，1916年，罗马尼亚大学出版。

巴托克著《罗马尼亚马拉穆列什民间音乐》，慕尼黑，1923年，三个假面具出版社；

科内克（Kiriac, D.G.）著《罗马尼亚民歌》（大约 300 首，在印刷中）。

德拉哥(Drăgoi, S.V.)著《303 首罗马尼亚佐林达》，布加勒斯特，罗马尼亚国家唱片档案馆，1929年。

尚未出版的重要资料：巴托克著《罗马尼亚佐林达》(大约有400 首曲调)，其它罗马尼亚曲调（大约1500 首)；布莱第克努(Brediceanu, T.)著《巴纳特民歌》(大约 800 首)；还有加里涅什库(Galinescu)，费拉，杰拉(Zirra)和柏莱鲁(Brăiloiu)收集的资料，全部录音资料存放在罗马尼亚公共教育部档案馆和罗马尼亚作曲家协会里。

晏成佺译　郑英烈校

匈牙利农民音乐

(1933)

国外对匈牙利农民音乐的流行看法实际上多半是错误的。要给一种普遍的事物，加上一个准确的概念是很困难的。因为，从科学观点上要求，直到最近仍没有一本使人满意的出版物；一个外国人可以出于偶然的旅行，在经过一些匈牙利人的定居点时，对这些农民音乐发生兴趣，或者，干脆就去研究布达佩斯博物馆所搜集的原稿和唱片。但据我们所知，并没有任何外国人作这种必要的旅行或研究。确实，直到最近，除了少数搜集家以外，在匈牙利几乎找不到任何一个熟悉农民音乐的人。产生错误看法的另一个原因过去是，而现在仍然是，大多数讨论这个问题的人，都把匈牙利农民音乐和匈牙利民间音乐的艺术仿造品混为一谈了。再一个原因是，至少有一百年之久，在整个匈牙利境内，不论是在匈牙利人、斯洛伐克人或在罗马尼亚人的农村集会和舞会上演奏音乐的，都是一些吉卜赛部落的音乐家。在本文内，我不可能对这种陌生的现象加以详述；然而，应该注意到上述这种事实，在李斯特的著作《匈牙利的吉卜赛人和他们的音乐》里，可以发现引起这种善意的误解的原因。李斯特在创作匈牙利音乐风格的作品时，为了获得灵感，曾听过专门由吉卜赛人演奏的这类匈

牙利音乐，但李斯特认为它是一种特殊的吉卜赛音乐。[①]

当然，作为"职业"，那些吉卜赛音乐家使他们的艺术处于任人聘请的地位。相反，农民们在市民面前，由于害羞心理而隐藏他们对歌曲的爱好，因此，只有经过长时间的说服，使他们消除疑惑以后，才能促使他们去歌唱。李斯特不熟悉匈牙利语言，不可能达到这种目的；的确；看来他甚至从未企图在别人帮助下，从根本上取得民间曲调的素材。

一位研究斯拉夫的外国作家威廉·雷特(William Ritter)允许我们阅读了他的著作里论述匈牙利农民音乐起源于斯拉夫的章节。[②]一些斯洛伐克音乐家也暗示过同样的意见，但没有一个作者能回答我们的疑问：你是根据什么材料提出你的见解的？因为很明显，如上所述，他们不可能熟悉匈牙利农民音乐。

现在，首先要明确农民音乐和民间风格的艺术音乐之间的区别。

作为广义的名词，农民音乐是指存在于农民阶级中所有那些

---

① 然而，这既不是一种吉卜赛的创作，也不是匈牙利农民音乐，在李斯特的《匈牙利狂想曲》和勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》里所采用的曲调中，最多只有四、五首是真正农民曲调，就是这些曲调，也都是以一种被严重歪曲了的以所谓"吉卜赛式"面貌出现的。其余都是民间音乐风格的"艺术曲调"。吉卜赛音乐家的演奏节目主要以这类曲调组成，其中很少包括真正的农民曲调；这些音乐家根据他们的个人爱好，同时改编这两种曲调。例如，他们把来自巴尔干或更远地区的增二度级进（我们在所谓"匈牙利音阶"中，常能见到它，但在匈牙利农民曲调中，却从未见到过它）引入到民间音乐风格的匈牙利艺术音乐里来。——原注，下同

② 威廉·雷特著《斯美塔那》(1907年由费里赫·阿尔坎在巴黎出版)第144页："马扎儿（匈牙利的主要民族——译注）的舞蹈音乐具有真正的马扎儿节奏和征服者民族的风格，它受斯洛伐克、罗塞尼亚、罗马尼亚和塞尔维亚的斯拉夫音乐的影响，匈牙利祖传下来的这些音乐都被夸大了。"根据法文译意——译注。

曲调的综合物。它作为音乐本能或冲动的自然满足，现在存在于，或在任何时期都曾经存在于（不论存在于什么地区，或存在有多长时间）农民阶级——即一个或多或少地远离城市文化的阶级——之中。从狭义上解释，农民音乐是指存在于农民中的在曲调上显示了某些一致性的音乐风格的综合物。因此，"农民音乐"一词的狭义解释，只对于其中表现出风格的某些典型的一致性的那种曲调的综合物是适用的；当然，这不仅对匈牙利农民音乐适用，也同样适用于其它类型的音乐。甚至，某些曲调素材是外来因素的农民音乐，也都是农民集体辛劳的独特产物。

农民作为个人，是否能创造出一首新的曲调，那是很值得怀疑的。在这一点上，我们是缺乏任何论据的；而音乐冲动却能显示出个人本身的风格，因而更证实了我们的怀疑。另一方面，农民不仅具有随意改变音乐素材的能力，而且也有这样做的强烈爱好。这种僭越的做法是很顽强的，常常通过变化，把同一首曲调从本质上改变成另一首。对外来音乐素材作根本的改变时，新的创造形式就更不可能是个人的产物了。在这样的情况下，我们当然必须研究由许多个人造成的细微的、本能的改变的总和，这种改变如果不是互相配合的，就是简单地把一种改法添加在另一种上面。如果某个方言区的个体农民的精神气质显示出一种有代表性的密切关系，那很自然就会由那些具有同样精神气质的一批人，引起曲调的发展性变化，而最后成为同一类型的产品。至于同一个人所具有的这种改变曲调的欲望，究竟强烈到多大程度，最好还是以对任何一首曲调的所谓"个别变体"的检验来衡量。农民曲调是很有伸缩性的材料的；它的外部形式，并无必要的基础，即使在同一个人的情况下，也是不稳定的。当你听到同一个人反复唱着某一曲调时，一般地你会注意到，在节奏上确实有轻

微的变化，有时甚至在音高上也有不同。这是一种光明正大的僭越，某些非本质的改变，随着时间的推移，就被确定了下来，或者，某种本质特征的改变，由于使用也被公认为是标准形式了。类似这种本质或非本质的改变，由后来的其他人不断加上去，所以，这种链条式发展的最后一环，就形成了一种远远区别于原作的形式。

要精确地列举组成一种既定风格的农民音乐的全部音乐因素，是一件困难的事。作为一种带普遍性的东西，目前，要掌握主要属于东欧祖系的农民阶级的音乐风格，并能鉴别出哪些是最古老的，这是不可能的。就是说，我们几乎不能解释这个发展过程（它的大多数分支追溯到几个世纪以前），犹如我们几乎不能明确地了解有机物的起源一样。这种农民音乐的最早的风格是存在的或曾经存在过的——这就是我们所能确信的一切。也许，这种早期风格在各单独的民族里，长期以来，是唯一的和占支配地位的类型。后来，随着相互交往越来越容易，以及西欧的文化因素从城市传播到农民阶级里，有些邻近民族的外来音乐因素就闯入某个民族的音乐生活中来。一部分这种新的外来因素，通过上述发展性的变化，结果创造出某种新的音乐风格——那就是一种风格统一的综合性曲调，从名词的狭义解释上，我们把它归入农民音乐一类。而另一部分因素却没有创造出任何新的音乐风格来。当那些或多或少地改变了形式的外来的曲调，在农民阶级里扎下根以后，这第二种因素却仍然基本保持着与原型相似的曲调的变体。这种被采用的曲调我们认为是属于广义解释的农民音乐。

对于一种新的、统一的音乐风格的形成，任何一个民族都能在音乐本质语言节奏和音乐传统（古老风格）上起到作用。一种新风格的产生不会立刻掩盖住古老的风格的，古老的风格能和新风

格继续并存，因而，在任何民族现存的农民曲调里，可能出现一整套表现不同风格的层迭交错（例如象摩拉维亚风格和斯洛伐克风格的交错）。另一方面，甚至在今天，我们在农民里主要发现，他们只受到城市文化很微弱的影响，唯一同源的风格显然也存在有数世纪之久(象罗马尼亚的一部分曲调)。

民间音乐风格的艺术音乐所包含的曲调，都是一些受城市文化影响的音乐家所创作的，然而他们大部分对民间音乐都是业余爱好者。这些作曲家在他们所创作的旋律里把他们本国某种富有特色的农民音乐风格与西欧的音乐形式混在一起了。当这类曲调在农民中传播并扎根以后，就成为广义的农民音乐（而通过这个过程，它们的形式往往也更完美了!）。① 民间音乐风格的艺术音乐——虽然它包含许多有趣的和有价值的东西——在大多数的实例中都不能达到绝对的完美无缺。其中包含有大量平凡的材料，大概这是由于作曲家们缺乏体验和借用西欧音乐的陈规俗套所致。另一方面，狭义的农民音乐的每首单独的曲调都是完美的——它本身就是怎样能以最简单的手法表现出乐思的最理想的风格、最完美的形式的范例。

现在我们可以开始叙述真正的匈牙利农民音乐了。

*　　　*　　　*

操匈牙利语的地区范围延伸得远远超越了特里亚农条约所规定的疆界。在北面，它超越捷克斯洛伐克的边界，包括尼伊特拉(Nyitra)，卡萨(Kassa)，洪格亚尔(Ungyár)和蒙卡茨(Munkáss)等城市；在东面，它超越罗马尼亚国境，延伸得超越索特马尔(Szatmár)城，直到纳吉瓦拉德(Nagyvárad)和阿拉德(Arad)。

---

① 参阅例26。

在特兰西瓦尼亚(Transylvania)，是称为“斯泽凯利”(Székely)的匈牙利人的条约居留地，有五十多万人；它是由包括全部讲同一语言的约二十万人的很多孤立的“绿洲”和匈牙利语主体联系起来的。在南面，从南斯拉夫边界南下到多瑙河，那里仍有较小的但不可忽视的匈牙利人聚居点。

直到上世纪末，还看不到有系统地研究民间音乐的迹象。因为没有专业的搜集者，音乐的业余爱好者（如乡村教堂的合唱指挥，学校教师或牧师），那怕他们对此发生兴趣，要做这项工作，也是无能为力的。因为农民音乐独特的“自由朗诵式”(parlando-rubato)节奏，使一部分匈牙利曲调的记谱是如此困难，甚至有充分训练的音乐家，如缺乏必要的实践也难以应付得了。当时（指上世纪末）还没有卷筒机（原文 phonograph 原解留声机，宜译作卷筒机，即最古老的卷筒式钢丝录音机——译注）——它是音乐民俗学家非常可贵的助手。所以曲调只能匆匆地从各处记录下来，无论是专业或业余的，结果总是或多或少地歪曲了最初的曲调的形象。当时，有几百首那种混入民歌风格的艺术曲调正在流行，并且还出版了；但这些出版物由于记谱上的缺陷，其中有少数曲调，以及它们与所提到的艺术曲调的互相混合，并不符合科学研究的目的。

第一个系统搜集匈牙利农民音乐的是我们的民俗学家贝拉·维卡。他意识到自己所受的音乐训练不够充分，所以他带上了卷筒机，因而成为在音乐民俗学研究方面首次使用这种工具的人。作为一个搜集者，他从1898年开始活动，因此，他的最早期的录音能在1900年巴黎博览会的匈牙利部分展出。他的辛劳的结果（直到1912年），共搜集到1,500首匈牙利农民曲调。虽然，这往往是一件非常辛苦的任务，但还有其它四位匈牙利作曲家对

这项工作感兴趣，即佐尔坦·柯达伊（Zoltán Kodaly），他在1905——1917年间共搜集曲调达3,000首；本文作者在1905——1918年间共搜集了约2,700首；拉兹洛·莱塔(László Lajtha)约280首，安塔尔·莫纳（Antal Molnár）约340首。所以，至1920年左右，全部搜集到的匈牙利农民曲调（包括各种变体）约有七千首。

初看来，这些搜集到的素材给人有点五花八门的印象。但经过仔细的鉴别，可分为三种主要类型：

1.“古老的”匈牙利农民音乐风格的曲调。

2.没有统一风格的曲调。

3.“新的”匈牙利农民音乐风格的曲调。

古老风格的曲调

古老风格曲调的显著特征如下：

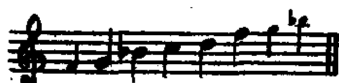
(a)它们多呈“自由朗诵式”（parlandorubato）的节奏运动。

(b)它们的原词包含等音节的四句的诗节。最古老的典型诗句有八或十二个音节；那些可能不太古老的诗句有六个音节。

(c)相当四诗句的曲调分四部分或四乐句，四个乐句的曲调内容各异。所以，这些曲调并没有显示出一种有组织的结构形式(例如象短小的歌曲形式)。第一、二乐句和第三、四乐句各为一组，紧密联结，因此，在第二乐句后面，有一个主要的句逗，把曲调分成两个主要部分。固然，也有些曲调的第一、二乐句内容相同，而第三、四乐句却内容各异；甚至还发现一种第一、二乐句与第三、四乐句完全相同的特殊形式，只是第三、四乐句的音高比第一、二乐句的低五度；但甚至连这种类型也不能看作是有

组织的结构形式，因为它们有别于组织性类型——有组织性类型的曲调，由于第一和第四（最后）乐句内容相同而形成一种对称循环的形式。

(d)它们的曲调通常是根据下列的五声音阶：



任何一首曲调，都是由其中某一部分的几个(不是所有的)音构成的。例如：



或



g^1 上方的二度（如a^1或$^\flat a^1$），或音阶的第七级音（如f^1下方的 e^1 或 $^\flat e^1$）可能偶然在弱拍上作为装饰音或经过音出现。在这种情况下，原来的五声音阶就变成一种多利亚，弗利季亚或伊奥利亚调式了。有些古老的曲调是混合里弟亚调式的，相当多的曲调甚至是大调式的，无论哪一种都可能是由于把原来的小三度和小七度改变成大三度和大七度，而从原始的五声音阶派生的。但这种大调音阶具有完全不同于西欧的大调音阶的性质，它的显著特征就是曲调的开头并没有表示主——属关系。

(e)曲调的第一部分(指第二乐句)的结束音通常是第三音($^\flat b^1$即从基音 g^1 算起的 $^\flat b^1$)；落在主音或五音（g^1 或 d^2）上的少见。

关于曲调的另外一些特点，我们可以提到的是 开始的第二或第三乐句更多地安排在较高的音区。(在 之间)，只是第四乐句才落到较低的音区。关于节奏，应该注意到，在原始音乐里，每个音节大概占有一个八分音符的时值；因此，按八音节一句的曲调的原始节奏就会是 $\frac{2}{4}$ ♫♫ | ♫♫ ‖，但作为“自由朗

诵式”陈述的一种结果，很多音节就会有所延长或缩短。更特别的是，落在原词句最后两个音节上的两个音都得到拖长，它常常是作为一种不变的特点。最后，应注意这种现象，即不仅在这类曲调，同时在另外两类曲调里，从不在“弱拍”上起拍，因为匈牙利语言的重读规律是每个词的第一个音节都是重读，反对用上拍开始。

下面举四个例子。例1是每句十二音节的曲调；例2、3都是八音节的；例4则是六音节的。曲调的分句以“/”和“//”为标志。

例1

Parlando, ♪ = 192

Ke - mény kő - szik - lá - nak köny - nyebb meg - ha - sad - ni,

Mint két é - des szív - nek___ egymás - tól meg - vál - ni M

Mi - kor két é - des szív egy - más - tól meg - vá - lik,

Még___ az é - des méz es ke - se - rű - vé vá - lik.

例2

Parlando, ♪ = 150

Hej Gyu-la - i - né é - dës a - nyám! En - ged - je mëg

azt az___ ë - gyet: Ho-gy___' ker-jem mëg Ká - dár___

Ka - dát Job - bá-gyunknak szép___ lá - á - nyát.

例 3

Parlando

Mi - kor gu - lás - boy - tár vol - tam, Nyáj - jam mel - lett

el - a - lud - tam. Föl - éb - red - tem é - fé - ta - ján:

Ëgy bar - mom sincs az al - lá - sán.

例 4

Parlando, ♪ = 123

El-hervadt cidrus - fa A ma - gos hegy - te - tön,

Én is el - her - vad - tam A bör - tön fe - ne - kén.

如我们上面所谈到的，大多数这些曲调都是以“自由朗诵式”节奏进行的。但是，有些每句八音节的曲调，以及更多的每句六音节的曲调，是按严格的舞蹈节奏进行的。这两种例子见例 5、6。

例 5

Tempo giusto, ♩ = 108

Ed - dig ven - dég jól mu - lat - tal, Ha tet - sze - nék

el - in - dú - nál! Sza - ladj gaz - da, kap - jál

lo - ra, A ven - dé - get in - ditsd út - ra.

例 6



这类曲调有些是作为舞蹈伴奏的，无论是唱的或演奏的，无疑都是些正规的舞蹈旋律。按每句七音节来配的古老风格的曲调，是唯一地以严格的舞蹈节拍运动的。这种曲调的词句的原始节奏型是 $^2/_4$ ♫♫ | ♫♩ ‖。① 随着时间的推移，产生了增倍时值，因而构成了 $^4/_4$ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 ‖ 的节奏型。然而，这种基本的 $^4/_4$ 节奏型，正是属于一种匈牙利农民音乐的明显特征的变化。这种修改使一对四分音符适应词句音节的自然音长（音节位置决定音长）。例如，把一对长音节——唱成♩♩或♩. ♪；把⌣—唱成♪♩；把—⌣唱成♩♩或♩. ♪；把♩♩唱成♪♩. 的节奏。但是这些调整并无固定规律可循；例如，基本的 $^4/_4$ 节奏的第二小节，不管词句如何，通常都是采用♪♩. 𝅗𝅥 的形式。颇为值得注意的一个特点是，♩. ♪这种节奏从不紧接着重复，所以，$^4/_4$ ♩. ♪ ♩. ♪这种节奏从来没有发现过。这种蹒跚的节奏型似乎与匈牙利农民的音乐感情是合不来的；他们总是回避它，而用♩. ♪ ♩ ♩或♩ ♩ ♩. ♪这些节奏来代替。最经常出现的是 $^4/_4$ ♩. ♪ ♪ ♩.，♪ ♩. ♪ ♩. 和♪ ♩. ♩. ♪ 的组合。我们一些创作民间风格艺术歌曲的作曲家们，也模仿了这些节奏，这种做法引起了某些外国音乐家的注意（例如在李斯特的《第十四匈牙利狂想曲》的第一主题中）。

---

① 一种在原始音乐中的国际性节奏。

下面举两首这种风格的曲调的例子：

例 7

Tempo giusto, ♩= 116

Vé - kony cér - ne, ke mény - mag, Jaj de ke - vé'

le - gény vagy! Fü - nek - fá - nak - a - dós vagy,

Egy pénz - nek u - ra - nem vagy.

例 8

Tempo giusto, ♩= 123

Sar - jút e - szik az ök - röm, Ha jól - la - kik,

be - kö - töm; Ugy me - nyek a ba - bám - hoz,

Tu - dom, el - vár ma - gá - hoz.

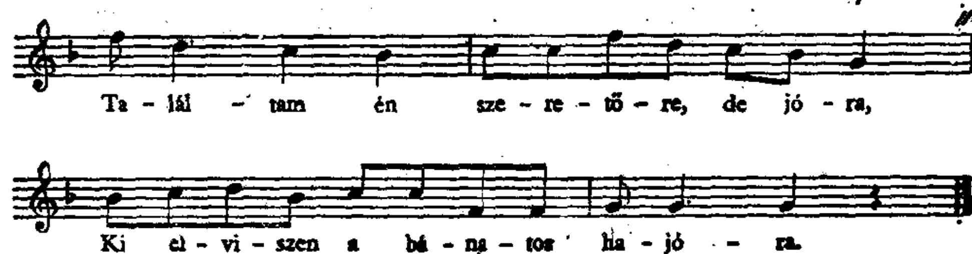
根据这种⁴/₄节奏，在十一音节的词句上又产生了一些仍属古老风格的曲调，例如：

例 9

Tempo giusto, ♩= 108

Szá - raz fá - bul köny - nyü hi - dat csi - nál - ni,

Jaj de ba - jos szép sze - re - tőt ta - lál - ni!

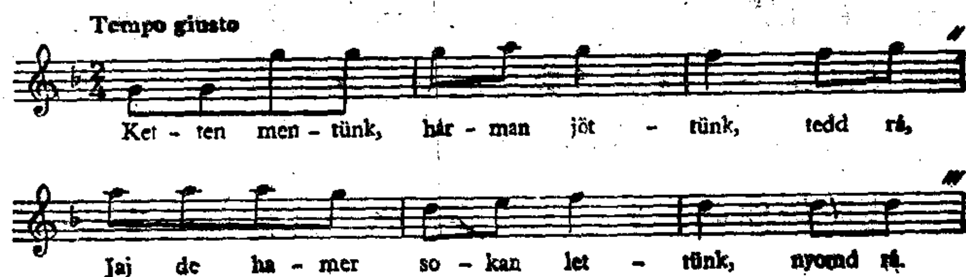


例 10



最后，那些配十音节或九音节词句的曲调，以及有相似的节奏型的曲调，也可视作古老的风格一类。和上述配七音节或十一音节的词句的曲调一样，有一种类似“自由朗诵式”曲调的结构；其区别仅在于从严格的舞蹈节拍进行。例如：

例 11





例12



这两首曲调可以在李斯特的《第十三匈牙利狂想曲》里找到；例11是快板部分的第一主题，但由于装饰音和吉卜赛风格的音型法，使它大大地变形了。(如专门要追究这种音型法的起源，显然可以追溯到十八世纪西欧的艺术音乐。) 例12是快板部分的第二主题；在李斯特的旋律里，特别是在结束部分，显现出脱离了原来农民曲调的形式，它在比上例低一个三度的音上结束。

在古老风格的曲调里，音乐方言的某些特点（虽然不是本质的，却是值得注意的)。是某些地区所特有的。不过它们并没有影响到整体的统一。这是指典型的横穿多瑙河的匈牙利北部的和特兰西瓦尼亚(指斯泽凯利地区)的曲调。某些变体，大概也可以认为是一些原始曲调，最早的时候，每个地方可能都是一样的，但随着时间的推移，在不同地区产生了某种改变。这种变化过程

完全是一种自然现象，各地区互不相同、互相没有影响；因为在古代，由于交通工具那样贫乏，使住在比较宽广范围内不同地区的匈牙利人的互相交往成为一件困难的事情。这种情况对斯泽凯利地区来说非常有代表性，由于它远处东部边陲，那里的曲调明显地保存着最纯正的古代风格。

本世纪初，只有老年人（特别是妇女）还知道古代风格的曲调。即使他（她）们还记得这些曲调，也能充满信心当众演唱很多这些曲调，但已很难得再听到他（她）们唱了。现在已再也听不到人们在工作中、劳动后回家的途中或娱乐时唱那些古代的曲调了。在这样的场合，年青人都专门带头培育新风格的曲调（容后评述）。确实，他们甚至敢于嘲笑任何得意忘形地夸示那些过时的材料的老年人。难怪那些可怜的老人一直保持从他们祖先那里继承下来的音乐传统，珍贵得不顾所有的嘲笑。考虑到这些事实，就很容易理解到，搜集家将面临一个非常艰巨的任务，就是要从淹没中抢救出这个匈牙利农民音乐的珍贵部分。他必须寻找到一些六十岁以上的妇女，她们也许既不愿唱，声音上也不太适合唱这些歌曲，另外，她们更害怕唱这些歌曲会被别人嘲笑。这就要花很长的时间去消除这种老妇人的疑虑。

此外，要弄清楚农民音乐风格，研究工作还要扩大到它的起源问题。关于古老的歌曲，要使起源问题有一个正确的答案，在很多情况下，是非常困难的，或更确切地说，是不可能的。首先，所检验的素材要与其它农民音乐作比较，特别是与邻近一些民族的农民音乐作比较，这是为了要判断它们相互的影响。我曾经把大约1,2000首捷克—摩拉维亚—斯洛伐克的①、约1,600首

① 主要刊登在外国民歌集里，但约有3,500首是采用我自己未出版的斯洛伐克民歌集。

南部斯拉夫的① 和我亲自在当时的匈牙利所搜集到的约 3,500 首罗马尼亚的曲调②，与匈牙利的素材进行比较。我的研究结果如下：

古老的匈牙利农民音乐风格的曲调并非来源于邻近民族的农民音乐。它们对于五声音阶的偏爱，使得那个关于它们是我们原始的亚洲音乐文化的遗迹的推测更象是真实的了。(至少，这种假设可以在我们所知道的少数一些吉尔吉斯和鞑靼曲调里得到证实)。它们完全没有受到任何西欧文化的影响。它们对邻近的斯拉夫民族的农民音乐，也没有产生显著的影响。另一方面，"自由朗诵式"的八音节诗歌形式对紧靠斯泽凯利的罗马尼亚西部发挥了明确的影响。而古代的七音节形式，在马拉穆列什地区的罗马尼亚北部分支中，则是同样地活跃的。(其它和大部分在特兰西瓦尼亚和巴纳特〔Bánát〕的罗马尼亚人的农民音乐，显然非常接近南部斯拉夫的农民音乐——原注)。而就罗马尼亚而论，这种影响就显得不那么严格，正如一种新的音乐风格在发展中总是或多或少地不同于既定的原型。

无统一风格的曲调

匈牙利农民音乐的第二类曲调，没有显示出一种统一的风格。也许大部分这些曲调是在西欧（可能是德国）的影响下产生的。不过，这种影响是间接的。它们本身并没有沿用匈牙利和德

① 采用库哈奇(Kuhác)的民歌集，出版于萨格勒布。

② 大部分未出版。其中 371 首登在《比哈尔(匈牙利)省罗马尼亚民歌》上，1913 年布加勒斯特罗马学院版；365 首刊登在 1932 年版的《为比较音乐学用的马拉穆列什地区的罗马尼亚民间音乐搜集本》第 4 卷。其它搜集者所收集的，有用的材料都散失了。迄今，罗马尼亚人仍未打算对他们的农民音乐进行科学的搜集工作。在这方面，罗马尼亚本部仍是个未知的领域。

国民族之间划线的分法，但它们显然是通过捷克—摩拉维亚—斯洛伐克的渠道而接受影响的。一部分材料表明，是受了西欧大小调音阶的影响。很有趣的是，这些曲调的节奏形式和斯洛伐克语及匈牙利语的重读规律很类似。例如，非重读音的开始转到重读音的开始；常出现 $^2/_4$ ♫♩‖ 或 $^3/_4$ ♫♩♩‖ 的节奏，等等。这一类中的很多曲调，对匈牙利和斯洛伐克的农民音乐，都是共同的。可能正是这种情况，引起了某些肤浅的研究者断言，匈牙利农民音乐完全是源自斯洛伐克人的。这种主张甚至连一点有限的意义都没有，因为，这些对两个民族是共同的同样的曲调，可以认为是出自西方的源泉。

在这类曲调里，我们常常碰到一些四句的诗节形式，但它们每句的音节数目不同；连三句的诗节也很常见。例 13 就是后者的一个例子；例 14 至 18 则是前者的例子。

这类曲调同样可以包括古代的“仪式”歌曲（婚礼歌，收获歌，媒妁歌等）。外来因素的渗入，无疑早在数世纪前就已经开始了。然而它并没有创造出一种新的和统一的风格，因此，如从名词的严格意义谈到农民音乐时，就几乎不能把它估计在内了。同时，这些曲调现在也几乎只有老人唱了，但年青人也并不那样反对。特别是对经常出现在这类曲调里的那些滑稽、诙谐或猥亵的歌词更是如此。

例13

Tempo giusto

Sár-ga csi-kó, csen-gő raj-ta, Va-jon ho-va

REFRAIN

me-gyünk raj-ta? *Hu-zse-dá-rè, hu-zse-dom.*

例14

Tempo giusto

Csë – pe – reg az es – ső, Nem a – kar meg –

REFRAIN 1

– áll – ni; Ez a bar – na kis lány, i – ha – já,

REFRAIN 2

Ej, de hoz – zám A kar jön – ni, va – la – ha.

例15

Tempo giusto

A ta – má – si fa – lu – vé – gen, Csu – já – ri –

rom, Zsi – ros bun – da lóg a sze – gen,

Csu – já – ri, csu – já – ri – rom.

例16

Tempo giusto

Zúg az er – dő, zúg a me – ző, Nem tom mi zú –

REFRAIN

– gat – ja: Ta – lán bi – zony Fáb – ján Pis – ta Sej, haj,

bar – na ba – bám az lo – vát ug – rat – ja.

例17

Tempo giusto

Pe－tő Bo－ris－ká－nak nincs ba－bá－ja,
Sza－bó Jós－ka jár az ud－va－rá－ra.
Sza－bó Jós－ka gyű－jön be, be－szél－ges－sünk
I－de－be A szo－bá－ba.

例18

Tempo giusto, ♩＝69

Nám meg-mond-tam, kis lë－ány, ne menj el az er－dő－be,
Ott a já－ger, maj meg-fog, be－le－tësz a zseb－jé－be:
Be－le－lé, be－le－lé, be－le－tësz a zseb－jé－be.

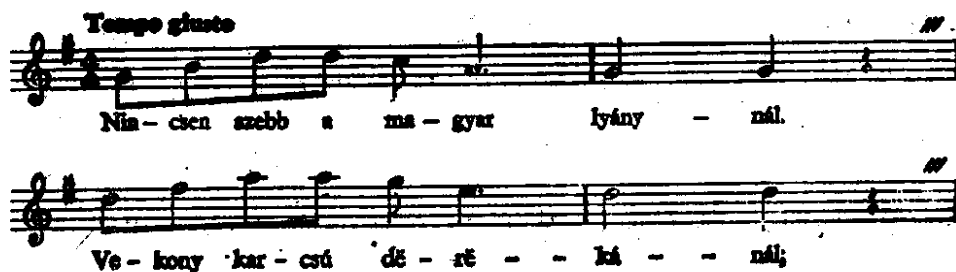
新的匈牙利风格的曲调

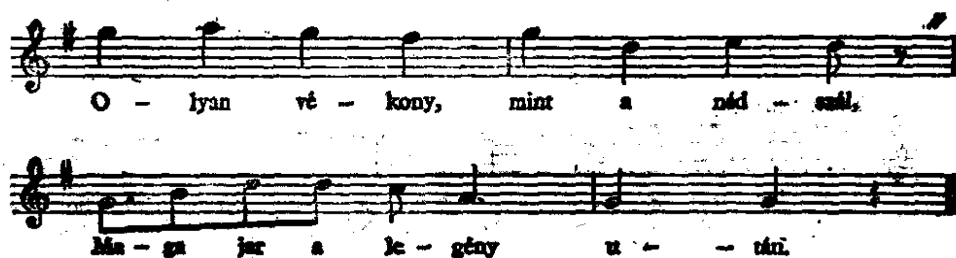
形成表现出新的风格的第三类匈牙利农民音乐的素材，大概从十九世纪下半叶开始发展。的确，能追溯出它某些较早的线索，但这种风格发展的主要时期如上所述，而且现在还在发展。我不清楚，在其它国家和其它民族中，在当前是否有机会注意到在农民音乐里的这样一种“革命”运动。我称它是“革命的”，是指它的现代风格，它力图专横地压制早期曲调里残存的遗迹。不仅在起源地，匈牙利方言区是如此；它的势力扩大到斯洛伐克和罗塞尼亚①的领地，甚至连国界也不能阻止它的进一步扩张。

① 罗塞尼亚人是指住在罗塞尼亚和捷克东部的乌克兰人。——译注

新风格发展的出发点，可以在古老风格的十一和十音节诗句里找到。它的节奏大概也是通过这些曲调的节奏的重复时值，重复节奏型和使用插入法而形成的。因此，在这些新歌曲里，我们常常发现在一行词句里，使原来的十一或十音节换成十六、十七或甚至更多的音节（均伴以等量的音符）。通过拖长或缩短某些原来相等的时值，使同样的曲调线反复出现不同的节拍变化。例如：$^4/_4+^2/_4+^4/_4$，或$^3/_4+^2/_4+^3/_4$等等。（在其它两类曲调里，同样出现相似的节拍变化。）在以多里亚和伊奥利亚音阶为基础的旋律里，仍残存着古老的五声音阶的许多旋律音调变化，但在许多旋律里，仍然能强烈地感觉到西方大调音阶的影响。这类曲调（正如在上述的两类中一样）的大调音阶与西欧艺术音乐的大调特点相同，曲调开头受主——属和弦关系的影响。甚至在颇有代表性的混合里底亚音阶的曲调里，同样的现象也是很明显的；它象那种结束在属音上的大调旋律。（参阅例22、24。）但新老曲调的主要区别在于它们的结构。在新的曲调里，组织的结构形式是完全明确的——第一乐句与最后乐句相同，第二乐句有时升高五度重复第一乐句。（这种结构方式同样转化到民间音乐风格的艺术音乐中，再次以李斯特的《第十四匈牙利狂想曲》的第一主题为例。这种曲调结构的文字公式是AA^5BA，A^5表示第一乐句提高五度重复。举下列两例以说明之：

例19



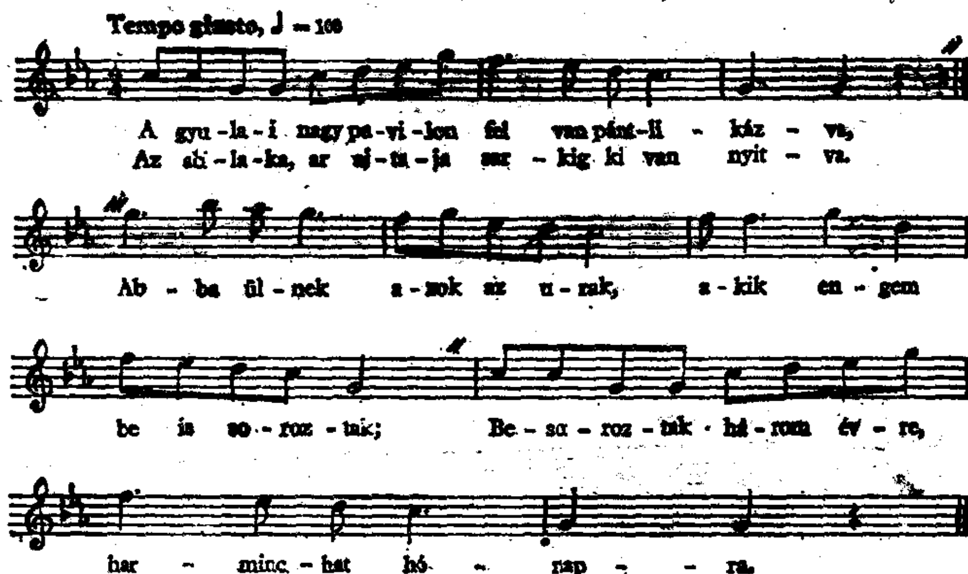


例20



第二乐句也可能与第一乐句完全相同：AABA；例如：

例21



例22

Tempo giusto

Mi-kor szür-ké-be öl-töz-tem, a-zon kezd-tem gon-dol-
hi lesz az én u-ti-tár-sam, Ka ja harc-tér-re kell

-koz-ni, Majd lesz u-ti-tár-sam az én jo paj-
men-ni?

-tá-som, Ki meg-ás-sa a sí-ro-mat

do-ber-dó-i hegy al-já-ban.

再者，第二、三乐句极相似：

例23

Tempo giusto, ♩=90

Már-mi-kor én ti-zen-nyolc é-ves vol-tam,

Már én ak-kor há-za-sod-ni in-dul-tam.

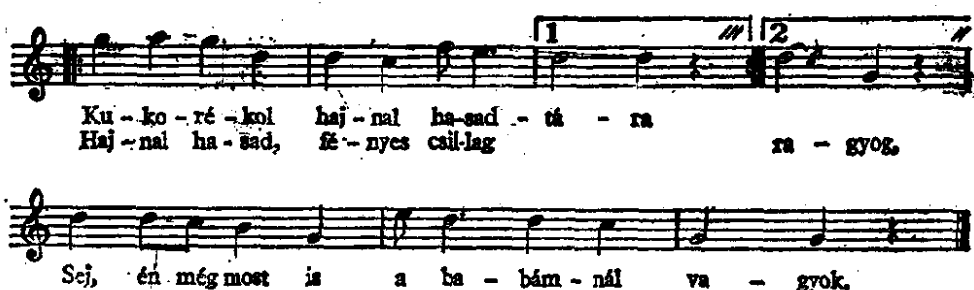
Ti-zen-két szép lá-nyá volt egy a-nyá-nak,

Mind a ti-zen-ket-töt kér-tem ma-gam-nak.

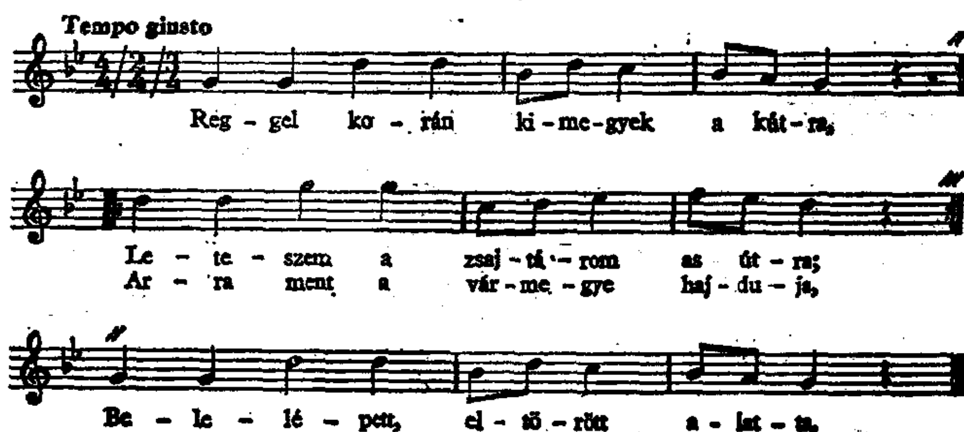
例24

Tempo giusto, ♩=104

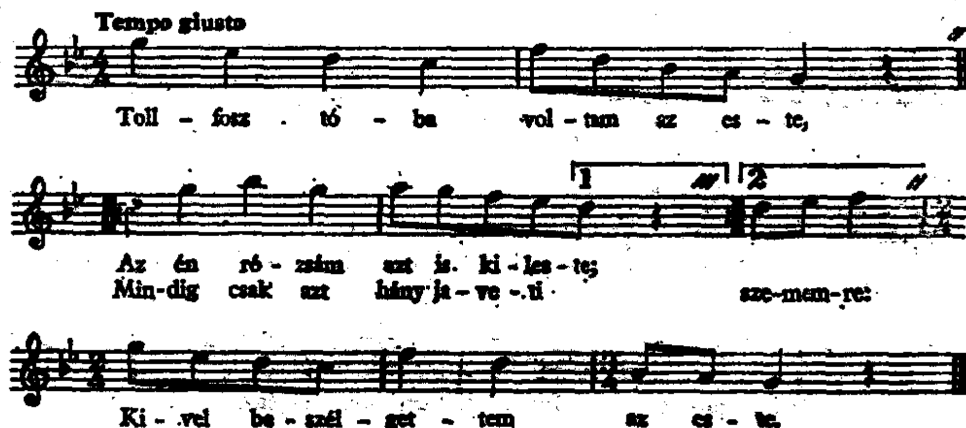
Sej, fel-szál-lott a ka-kas a meggy-fá-ra,



例25



例 26



例 26 是农民改造曲调的能力的一个有趣的例子。曲调的原型——由 E、森蒂尔迈(Szentirmay) 创作——曾被萨拉萨蒂用作《匈牙利的吉卜赛人》(即《流浪者之歌》——译注)的第二主题，对外国音乐家必然也是很熟悉的。把两种版本比较一下，就可以看出，原型的暗淡乏味的伤感性，被经过改造的形式的富有生气的

原始活力所代替了。

最后，再举公式 AA^5A^5A 的两个例子：

例 27

Tempo giusto

Ki - me-gyek a do-ber-dó-i harc-tér - re,

Föl - te-kin-tek a csil-la-gos nagy ég - re.

Csil - la-gos ég, mer-re van a ma-gyar ha-zám,

Mer - re si-rat en-gem az é - des a - nyám?

例 28

Tempo giusto

Be-lé-nye-si ál-lo-má-son ke-resz - tül

Ti-zen-há-rom fe-hér ga-lamb át - re - pül.

Ti-zen-há-rom fe-hér ga-lamb, fe - hér ga - lamb,

csú-haj, pá-rat-lan,— En u-tá-nam bi-tang le-gény ne jár - jon.

例27的第二乐句在高五度上重复第一乐句时，原应以[音符]开始。以 g^2 代替 a^2 开始，可归因于在显示部里控制着某些赋格主题的第二次、第四次进入时一样的直觉。这是由赋格理论中适用于这样的情况的严格规则所造成的。

从搜集到的这些例子看，这种结构形式和西欧艺术音乐的所

调“小型歌曲形式”相类似——特别是 AABA 形式。

在每一个例子里，曲调的第一句在主音上结束，在 AABA形式里，当然，第二句的结束是一样的；而在其它的形式里，第二句一般在音阶的第五级音上结束。

具有完美组织结构的新风格曲调，也许是受到西欧音乐的影响。随着时间的推移，在未能显示出统一的风格的第二类曲调里常常出现相似的结构类型，开始了新风格的发展。由于它本质上不同的结构公式，这种新风格——虽然在它的节奏（部分地还有它的曲调进行）方面，它是与古老风格存在着有机的联系的——包括在性质上全然不同于古代音调的曲调。尽管这种结构方法显然是由于西方形式的影响，但说也奇怪，它们却在形式的发展上得到了大大不同于原形的结果。例如，在任何其它农民音乐里都没有出现过那种明确的 ABBA 公式，而 AA^5BA 和 AA^5A^5A 这两种形式就更为罕见了。

这些新曲调主要由青年人来传播。随着时间的推移，他们为了满足对歌曲的渴望，就完全依靠这些新曲调了。当今的年青农民几乎不学习任何早期的曲调，如果学会了也不愿意唱它们。这就很明显地说明古老的风格已是气息奄奄的东西了。另外，使新风格得以传播的另一个助手是它严格的舞蹈节奏适合于作为舞蹈音乐；因为，与早期的音乐比较，新风格的音乐正缺乏专供舞蹈用的曲调。特殊的仪式歌曲也不再是必要的了；婚礼时历来的种种习俗全变得陈旧了。这些新曲调的活泼的节奏和兴奋欢乐的情调，比起色彩古旧的及带点忧郁、幻想性质的古老曲调来，显然更符合时代精神。也许正是由于新歌曲的这些特色，对北部邻近的民族的年青人产生了巨大的吸引力。祖籍斯洛伐克和罗塞尼亚的年青人通过服兵役的机会，直接熟悉了这些曲调。另一种熟

悉这些曲调的机会，就是斯洛伐克的收获工人习惯于在夏季为匈牙利的大地主做工。吉卜赛人大概也参与了歌曲的传播，他们所充当的是所有三个民族之间的传播者。反复地倾听并学到这些曲调以后，把歌词改成他们的语言，在回到故乡后，使它们得到更为广泛的传播。有不少曲调甚至流传到摩拉维亚，最近出版的一些摩拉维亚民歌集里，就可以发现这种证据。然而，斯洛伐克人并不满足于因循地接受这些曲调，在他们接受下来的曲调影响下，又产生了新的曲调，虽然，无可否认地仍显示出原来的一些痕迹，但在它们的构造上却与作为模范的形式根本不同。另一方面，就我们所知，匈牙利农民音乐的这种新风格，并没有对罗马尼亚和南部斯拉夫的农民音乐产生任何影响。

大体上，新风格的歌曲在它们的音乐方言上完全没有变化。一旦任何地区出现一首新曲调，它就象野火蔓延，普及全国各地；无论是高山、大河或多远的路程，都不能阻止它的蔓延。无疑地，从前的普遍义务兵役制和铁路交通的发展，对这种情况是帮了大忙的。

虽然，新曲调可能是充满生气的、愉快的和迷人的，但我们必须承认，古代风格的曲调却具有大得多的音乐价值。它们在每个方面根据西欧普通的形式所作的分化，它们的崇高的朴素性，它们的曲调线的奇特而动人的外貌，所有这些都使它们非常接近寻求“创新”的音乐家们的热情。象在其它很多领域里一样，他们也将会在这个领域里推陈出“新”的。

杨燕诚译 龚耀章校

为什么和怎样采集民歌

（1936）

> 民间曲调只有在它被演唱和演奏的当时才真正存在，它凭表演者的意志而存在，而且按照他所欲的方式而存在。在这里，创作和演出是打成一片的。……这情形是我们目前根据手抄或刊印的乐谱从事演出实践时所完全不能体会的……
>
> 勃来劳：《论研究民歌的方法》

大约在一个半世纪之前，在整个欧洲人们对研究民间创作产生了兴趣。他们从美学观点出发而开始进行采集民歌。他们拿起笔来，是为了把那些从艺术观点看来很稀有而优美的歌词和曲调集合在一起。他们的确已经尽可能去找寻过民歌的“原本的”，未経改变的形式；但如果达不到这目的，他们就会满足于把许多不同的变体拼凑起来，成为他们自认为最正确的善本。接着，他们把这些修饰过和“编”过的民歌集付印，博得了群众的赞赏和艺术界的钦佩。诗人和作曲家们受了启迪，从事对民歌歌词和古老曲调的模拟，凭各人运气的高低，成就各有不同。他们为这些曲调配上器乐的伴奏，或改编为合唱曲，使这穿上“衣裳”的曲调比原来赤裸裸的模样更为群众所欢迎。他们也采用民歌主题写成了幻想曲，狂想曲和诸如此类的作品。在这个阶段，他们都只是为了这一个实用的目的而努力。

民歌采集者们在工作的过程中逐渐发现了若干特殊的现象。他们发现这些旋律的变体在分歧中仍保留着某种一致性。从此以后，也许就不应该轻易地硬指某些变体为畸形的或谬误的，也不能坚持某一变体才是善本了。把各个语言不同的民族的音乐宝藏加以比较，人们惊异地发现其中有共同的曲调和歌词，旋律风格也有类似之处。与此相反，也有一些曲调和旋律风格只局限于某一地区。民歌采集者惊异地发现，某些演唱方式在音调、音色或节奏上都是一个民族或一个国家的民间音乐中最有特点的因素；因此，重要的东西不只是那些可以记录下来的音符，构成这旋律的整个性格的许多其他因素也同等地重要。再进一步，采集家们逐渐地明白，民间歌手反复唱出各段歌曲时往往每次略有出入，特别是装饰音常有出入，这并不是因为他们对自己的业务不够通晓，或对这首歌曲不够熟悉；反之，每次有出入的唱法正是民间曲调最有意义、最典型的特征之一。民歌曲调和活人一样，是不断在变化的；我们永远不能够说，这一首民歌就是象在某处所记录的那个样子；我们只能够说，在记录的当时，它曾经是象所记录的那个样子。当然这是指正确的记录而言。(顺便要提一下，民歌手的这种演唱方式也和大艺术家们有共同之点：两者在处理手法上都不单调，而富于不断变动的多样性。)最后，采集家们开始认识农民音乐怎样地不同于个人的艺术。他们也认识到民间音乐从本质到一切表现都是集体性的。在这方面，他们惊异地发现民间音乐是农村生活全部集体活动中的一个组成部分。追溯它的来源，它是结合着各种集体活动而存在的。

所有这些发现，最后终于使采集民歌的目的和方法完全改观。过去的业余采集工作终于让位给科学的、拥有整套方法的研究工作了。尽管最初的民歌采集者动机很好，但他们在科学上不

能有令人满意的结果。事实上他们缺少一样主要的工具即录音机。今天的采集者拥有大量的仪器，可用以测量和记录声音：所以他们能够最忠实地再现各种曲调，成为各种曲调的"即景写照"。

但如果没有具备全套的知识，仅仅有完备的机器也是不够的。事实上，一个民歌研究者必须具有非常广泛的知识。为了能够把握和记录各种方言发音上最细微的差别，他必须有一些语言学和音响学的知识；为了能够正确指出音乐与舞蹈的关系，他必须懂得一点舞蹈；只有在获得一些有关民间创作的知识之后，他才有可能看清楚民间音乐与风俗习尚之间的关系；没有社会科学的基本知识，他就没有能力确定农民集体生活的变动对于民间音乐的影响；如果没有历史知识，他就显然不会了解关于各部落的形成的一切论断；如果要比较各民族的音乐，便需要懂得各民族的语言；最后一点，也是最重要的一点：他必须是一个耳朵很灵敏的音乐家和观察家。

据我所知，迄今在民歌研究工作方面还没有出现一位学识与经验都很丰富的全才，未来的民歌工作者当中，恐怕也不容易出现这样的全面人物。因此，单独一个人的工作是不可能完全满足这一门科学的需要的。

用分工的办法也许可以获得比较完善的效果，譬如使一位语言学家和一位音乐理论家分工合作。但是有许多原因，如材料问题等，使得分工合作的条件也很难具备。

我们用最新的科学方法在各地区采集民歌的工作一旦完成，我们对这些地区的民间音乐多少有所认识，这时就要注意另外一个问题。应该把各地区的歌曲加以比较研究，把它们共同的和特有的歌曲分开；这时叙述性的工作就应该让位于比较性的工作。

和语言学的比较工作一样，民歌的比较工作也往往会暴露出

许多惊人的事实，可以举一两个例子来谈谈。

1912年我在马拉穆列什地区的罗马尼亚人中间发现一种旋律类型，它具有东方的色彩，装饰华丽而有即兴曲的性质。1913年我在阿尔及利亚中部地区的沙哈利亚村中也碰到了类似的旋律。这类似之点一开始就引起我注意，但我只能承认这不过是偶然的巧合罢了。怎能设想在相隔二千公里以外的两个地方所发现的旋律之间竟然存在着因果上的关系呢？这以后，在我的研究工作陆续进展的过程中，我才知道上述的旋律类型也发现于乌克兰、伊拉克、波斯和古代的罗马尼亚。从此我便知道，所谓偶然巧合的假设是错误的：这旋律类型显然源出于波斯和阿拉伯一带，一直传播到乌克兰中部，所经的路线今天还不十分清楚（我们不知道同样的旋律是否也存在于土耳其和保加利亚。）

第二个例子对于我们匈牙利人来说更有意义。大约在二十五年前我们就知道匈牙利最古的旋律特征是一种五声音阶体系和所谓“下行音阶”的旋律结构。尽管这和我们所认识的中国五声体系不完全相同，而且旋律结构是完全两样的，但我们仍然怀疑在我们的五声体系中是否保留着亚洲音乐文化的痕迹。不久以前所发现的伏尔加流域彻累密斯地区的大量歌曲，证实了这地区过去和我们的音乐有很大关系，在我们的歌曲中可以找到我们自己的五声体系和下行的旋律结构，也可以找到匈牙利旋律的各种变体。

怎样解释这些共同点呢？在相隔几千公里的各民族之间，音乐文化中的共同点保存了几百年之久，这究竟由于哪一种环境促成的呢？

这些问题把我们引导到民歌研究中最动人的一章，我们可称之为“实地应用的民歌学”(Folklore musical progmatique)。

这是最动人的一章，也是最恼人的一章。要把各国民歌的继

承关系和交流情况弄清楚，我们还需要有什么呢？事实，事实，永远是事实。而实际上，科学地进行过采集工作的国家是多么少啊，民间音乐作品要费多大的代价才可以出版啊；有多么广大的区域，例如希腊、土耳其、中亚细亚全部，都可以说还是空白点！在民歌研究的领域里，促进各国知识界的“协作”，确实是有最大的必要！在这领域里有多少问题尚有待解决啊！以后我们就会知道，今天彼此远离的民族，其祖先的文化之间是什么一种关系，今天彼此为邻的民族，其文化接触又是什么一种情况，有什么心理上的相近和分歧的地方。

这种问题的解决，就是民歌研究的最终目的。这门年轻的科学如果能够有意识地为这个目的服务，它是可以和其它学科相比美的。这一门科学同时也会继续为另一个目的服务：为那些对于田野里长的香花保持着兴趣的人们贡献一些艺术上的愉悦；这本来是早期采集民歌的唯一的收获。我也许没有必要作如下的补充：和往日根据“艺术规律”来“改正”和删节民歌的采集方法相比，今天的一些合乎科学要求的、精密的工作方法更能帮助这门科学为上述的目的服务。

到此为止，我只谈了采集民歌的目的，下面要谈一谈采集的方法。

第一步是准备工作，也就是概括地研究一下已有的材料。这使我们认识过去的工作中可能存在的缺点，从而知道应该怎样安排我们的工作。例如，如果在已出版的材料中找不到某一类型的歌曲，我们就应该大力去探求这个类型。如果从已有的材料中看出某个地区未被采访，我们就应该选定这个地区去进行采集。对于某一地区的反面的理论，不应使我们对这地区裹足不前，应该认为，我们的先辈本来可以在这里得到丰富的收获的，我们对于

这些富饶而未被开发的地段应该寄以很大的希望。应该认识先辈的成绩，哪怕认识得还很肤浅，也可以使我们接触到民歌的各种类型，指引我们怎样巧妙地采集那些未被发现的品种。

上文我说到从事民歌采集工作所需要的各种知识当然是越全面越好。

至于地区的选择，应该根据历史、地理和其他有关的因素来决定。对于未曾受过外国和城市显著影响的村落可以寄以最大的希望。有矿山的地区就不会有利于采集民歌的地区，因为这里的人口迁徙太频繁。以经营小贩为业的村庄，由于人们不断地来来往往，也不是理想的地点。最有指望的处所是那些最古朴的村落，那里人们的生活方式是按照不成文的农民传统承袭下来的。所以，在匈牙利的那大庄园的农家茅舍里往往得不到完整的资料，因为这些农民来自四面八方，他们的生活无法避开或隔绝外来的影响。

我认为有一点特别值得坚持的是，一定要尽可能在村庄中录音。请那些离开了家乡的农民，如城市里的佣人和小贩等，来录音不是顶理想的办法。离开家乡的人都可能和他们家乡的音乐活动失却了联系，以至于使他们的演唱走了样。即使没有走样，我们仍能从他们的演唱中获得正确的曲调，但有一个很重要的因素依然构成缺憾，即唱者不能与村里的同伴们互相发生感情反应。只有当唱者被围绕在一大群同伴的当中时，才能形成一种生动的气氛。同伴们一边听他演唱，一边加以纠正，或提醒唱者的回忆：个别人的一言两语，会引起大家来说话，大家来协助，把好几首歌曲带了出来，这是极有意思的事。这也是一个最好的机会，可以观察实际的音乐生活，同时可以观察歌曲在这环境中所起的作用。

当然，刚才所说的道理也不是绝对的。并不是说我们永远不能在我们的大庄园的农舍中，或从移居于城市的农民口中采集民歌。我只是说，不该因此而错过了其他更有利的机会。对于不完全可靠的来源，我们应该更苛刻的要求，也应该抱更大的怀疑态度。

有一件事却是我们必须严格杜绝的，就是不论何时何地，都不能请教于知识阶层的人物。在我们这时代，我提出这个预防措施似乎是多余的，因为所有从事民歌工作的人都知道这工作的性质，至少也略有所知。我这样提出应该是多余的，如果不是最近还发生过如下的事情：有一位属于老一派的民歌专家和民歌集的编者，他认为应该以最郑重的态度唤起匈牙利科学院民俗学委员会注意在外省的一位知识分子，据说这位知识分子是“真正的民歌的宝藏”。

现代民歌采集者必须用录音机。从科学的观点出发，只有借助于机械录音，才能获得唯一可靠的材料。

不论有多大本领，听音记谱对于某些细微部分（飘忽的余音、滑音、时值上微细的比例等）是不可能完全准确地表达出来的。原因很简单，因为这些初看时属于无足轻重的细节，在每一次演唱中都不相同。我们每回请民间歌手再唱一次，这些细小的装饰音——如果不是旋律中重要的音——每次都会出现不同的形式。假定记谱的情况很顺利，我们也只能记成大体准确、质量中等的乐谱，而无论如何这一份乐谱所能代表的，只是这旋律的一个刻板的形式，它是实际上从来没有存在过的。在另一方面，假如一个音乐家具有很大的本领，能够把旋律和它的最纤小的细部一下子都记录下来，他还是不得不漏掉一个主要的因素，因为没有符号可以记录。这因素就是音调，也就是民歌的色彩。我们最多只能用繁复的譬如来解释它，但这样的解释并没有什么价值，因为它不可能使任

何人真实地再现这种色彩。因此录音机的功用是非常之大的。

录音机的另一个好处是——这当然不是根本的问题——可以节省演唱者和采集者的劳力。在录音机前只需要唱一次或演奏两三遍，而不是十遍二十遍，这显然是时间上的经济。其次，当我们根据录音材料写成乐谱时，我们还可以减低机器转动的速度(我提议按照录音时的速度减低一半，结果它的发音也刚好低一个八度音程。)这样我们就可以分析那些复杂的或不易听出来的装饰音以及各种微妙的节奏，其准确程度是直接记谱——即使由唱者反复多唱了好几遍——所办不到的。录音机的最后一个优点是：我们在采集和研究民歌时，应当尽最大的可能来排除主观的因素，使用录音机就是帮助我们达到这一目的的最有效的办法。当然，录音机只是一架机器，它帮助了采集者而不是代替他。严格说来，只有当录音的全部程序都由机器执行时，才有可能记录一份完善的乐谱(这是永远办不到的)。只要人参加了这项工作，主观的观点就必然地要发生在记谱、分类等方面。事实上人总是人，不会变成机器。

各项准备工作完成之后，我们便可以向采访的地点出发了。时间也有关重要，一般应该选择农民较空闲的季节。但如果要研究与某种习俗有关的音乐，那就一定要在这种习俗的季节前往。

接连而来的问题是：我们该采集什么呢？在原则上说一切堪称为“民间音乐”的都属于采集的范围，也就是当地居民在不受外来影响的情况下应用了若干年代的曲调。我们有理由认为凡是这样的曲调都属于采集的范围。如果我们能够证实或可以怀疑个别农民所懂的曲调是从别处传来的，例如从城市传来的，就不必采集了。我们也不要把时间花在农民从学校或从无线电广播学来的歌曲上面，因为这些曲调都是凭借外来的力量渗透到农民的生活

中去的。除此以外，整个地区的一切曲调都在采集之列，至少原则上是这样，只要实际条件例如经费、时间、专门人才等都许可的话。另外，有些歌曲也往往没有采集的必要：在匈牙利有数以百计的这类歌曲在所有的村庄里流行着（如《我爱劳动》、《我该到德布勒森去》、《圆圆小面包》等），唱法到处一样，这就没有一再记录的必要了。既然现有的记录资料可以证实在匈牙利人居住的全部地区中，这些曲调全是一样的，何必再找新的材料来证实这个已有基础的论点呢！何必在这上面虚掷光阴，而不用宝贵的时间去发现更重要的新事实呢！但是话得说回来，如果在某处偶然发现这些歌曲的一种变体，其中含有新奇的、未为大家所共晓的一段，自然应当作为值得保留的参考资料而加以采集。

上文初步指出我们的事业应从选择地区、时令、对象等入手。第二步，我们应当选择那足以说明音乐艺术在曲调上和演唱方式上的古代特征的对象，音乐的某些古代特征我们已经认识，有些还在摸索中。这样选择的工作对象更使民歌工作者感觉到问题之艰巨，在匈牙利语区域中尤其是这样。这首先是由于，在我们国家中音乐的古代特征可惜早已无从稽考！古代特征最突出的情况是，每一种民间音乐都有一定的任务，和农村传统的生活习俗相结合。往昔在农村中唱歌或奏乐，并非出于幻想，而是农村生活的绝对支配者——习俗，也就是传统——所严格规定的。

这似乎和一般人以为音乐活动出于本能的想法有矛盾。但这矛盾只是表面的。农民本能地服从传统的支配，而且非服从不可。例如圣诞节到了，这时绝对必要唱起《雷格谢涅克》(Regösé-nek)① 来，这本来是异教音乐，但自从圣伊甸尼（匈牙利的第一个国王，1001—1038）以后，这些歌曲渐渐受了基督教的影响，以致

① 古代民歌的名称。——原注

和农民的圣诞仪式和伯利恒歌曲①分不清了。在庆祝婚礼的时候也必须有某种仪式。在收割的时节，就必定要唱收割的歌曲。我们可以看得很清楚，农民的这些习俗都很自然、很必要，无论在任何日常生活中都如此。反之，假如圣诞歌曲、婚礼歌曲、收割歌曲等不在圣诞节、婚礼仪式、收割节令中唱出，而随意在别的场合来唱，人们就会觉得这样做是不可能或者是不对头的。在我们的国家里，科学地采集民间曲调的工作是这个世纪初才开始的，研究农民音乐的原始状态，已经太迟，习俗势力对农村生活的绝对的支配，在大部分匈牙利农村里都可能已经消失了。在最近25—30年这段长时间中，我们只发现了极少数和某种仪式紧密结合的曲调，其中大多数发现于匈牙利语区域边境上的那些古老闭塞的村落中。例如，在外多瑙地区残存着一些雷格谢涅克歌曲。而在中部大平原奥尔弗尔德地区，这种歌曲连一点影子也没有了。同时在斯洛伐克的村庄中，永远存在着不可胜数的婚礼歌曲，这些都是和结婚时各个场面以及婚礼的准备工作等相配合的。在那里还存在着圣若望节日歌曲，收割歌曲、刈草歌曲、复活节歌曲、摇篮曲等。在匈牙利这些歌曲都很少，以摇篮曲来说，我们现在只能凭一个单字而相信我们过去可能有过摇篮曲这样的东西。这个字是摇篮曲专用的，它从一首叙事歌流传到我们的时代：«Beli fiam nem apádtól lettél»（安睡吧，我的孩子，你不是你的父亲所生。）②

① 伯利恒是犹太名城，耶稣诞生于此，伯利恒歌曲即圣诞歌曲。——译注

② 据我所知，这个字的最早出处见于《匈牙利诗歌集》（1882年布达佩斯出版）第3卷第17页的一首诗歌《她哄孩子入睡》；歌词是："Beli, fiam, beli, Monusi Samuka."至于说"Beli"这个字是摇篮曲的专用词，则除刚才所说到的叙事歌以外，我们还没有任何书面的证据。《匈牙利文字考源》字典的编者不幸把这个字遗漏了。能够说明这一问题的斯洛伐克资料都是手稿；在我所收集的

到底从古代给我们传下来些什么呢？首先是这么一些曲调，就是我以前所认为"与节令没有什么关系"的，但逐渐已可看出它们还是与某些特别的场合有关的曲调，如女工们夜间纺织，卡拉卡① 和其它一些我们再不能认识的场合等。古代也传下了一些舞曲或器乐曲的片断。最后，当然也传下了一些所谓近代的曲调。

我们的民歌研究者只能在我刚才所列举的范围内注意进行采集。

在这里我们会碰到一个重大的障碍。我们所能采集的材料中，比较近代的歌曲约占90%左右，而近代歌曲已有好几千首录过音了。我们对于这些歌曲已有足够的认识，所以应该尽力去找寻那剩下的10%。但这10%正是最不容易找寻的，因为只有老年人才会唱几句。要使老年人了解我们的意图是很费事的，我们不只一次请他们唱古代歌曲，他们总是唱一些到处流行的滥调。这些"近代"曲调在他们的童年即已流行，也无怪他们认为是古歌了。为了突破这一难关，可以对他们哼一首真正古老的调儿，暗示我们所要的到底是什么。用这个方法有时也可能得到一些民歌变体，或者有更大的收获，也未可知。至于完全未被发现的旋律或完全新鲜的类型，那是没有希望或很少有希望获得的。反之，我们今天的民歌集含有数量相当大的"特殊的"旋律，可是这旋律只有一个样本，或至多有两三种变体。继续发掘这些旋律的变体是非常重要和有益的工作。

斯洛伐克民歌集(也未出版)中，可看到下面两句歌词是佐利欧姆地区所有的摇篮曲都应用过的："Beli ze mi beli, Moj andelik biely"(安睡吧，我的天使)。"Beli"这个字既然只见于摇篮曲和这一类的抒情诗歌中，就可明白它的作用和意义了。——原注

① 许多邻人集体无酬地替某一人工作，这个人下一次也要参加集体替别人工作；这种习俗叫做卡拉卡。——原注

尽量发掘那些古老的"艺术"歌曲的变体，也是很有用处的工作。我们知道匈牙利歌曲《在多瑙河彼岸，在蒂萨河彼岸》有很多极不相似的变体。这些歌曲显然是几个世纪前的一首专业创作，托利所编的《英雄歌曲集》(第二卷第208——310页)把它传给了我们。厄尔德里·阿纳斯也在他所编的《群众传奇歌曲》第一卷中记载过这首歌曲(第266页、第306首)。谁知道，也许我们能在原始的创作与后来的变体之间发现过渡性的样本也未可知。一般地说，同一首歌词常配上了类似的几首创作歌曲，现代的民歌工作者应当根据这些歌词，到乡间去搜集它的曲调，和寻求它所用的表现形式。

也许我们还可以采集到不少婚礼歌曲的有趣的样本。这种歌曲称为"帕罗希托"(párositó)或"基达诺洛"(kidanolo)。它实在并不算顶古老，但从许多方面看来，都具有很高的价值。我们必须尽可能避免记录那些用"近代"曲调唱出的歌曲。

至于怎样取得歌唱者，特别是年老的歌唱者的信任，对于这一问题倒不很容易提出一个确切的方法。但有一点是无论如何都可以确定的，也是我认为无论有多少经验的采集者都会同意的：一切都不能以命令行事。只有居住在乡间的上层人物才会不同意我的看法。对于农民我们有时不得不采取种种措施，甚至避免让他们"公开"地工作；如果我们的对象过分害羞，最好是和他单独进行录音。

录音机对于当时的气氛可以起很大的作用，特别是因为录音后可以立即放送，使参加者发生很大的乐趣。录音机能够说出农民的姓名(例如"我是某某人，在某时某地，我在这机器里唱歌")，或者在录音之间插入一两句打趣的话儿，这些都会使当时的气氛大为活跃。"游艺演员"(按即民歌采集者)来到了，这消息立即传

遍全村，我们工作的房屋里渐渐挤满了人，直到透不过气的程度。在这情况下，我们的收获一定要比平素丰富得多，因为大家都在开动脑筋，回忆一些什么，以便对着录音机演唱，接着就可以从录音机里听到自己的声音了。

妇女们一般地比男子懂得更多的曲调，也唱得更为准确，这是有道理的。男人走动得较多，而且男人的工作性质不如妇女的工作之接近歌唱；其次，在他们的眼里，唱歌不过是雕虫小技，不若妇女之予以重视；他们自己虽然常进出于茶馆酒肆，也没有因此学会更多的调儿；最后，自古以来就有多种仪式的歌曲是妇女们唱的，如婚礼歌曲和送葬歌曲等。所以，如果要找寻一位"民歌的宝藏"，首先应该到妇女们中去找。男性的"民歌宝藏"往往只会使我们懊丧，因为他只贡献出一些随手拈来的旧货色，和这个村子的家底毫不相干。

在我们多般邀请之后，有一位对象终于决定试一试了。他开始唱的往往不是我们所想要的东西。为了不使他扫兴，我们装出在细心记谱的模样，这可使我们后来得到好处。这一类小手段往往有很大的作用。但是，这和打猎一样，不管你是多么能干多么机智，最后还必须碰上机会，才会有一个名贵的猎物掉在你的录音机的话筒里，因为在今天，稍有价值的古歌曲委实太少了。

有时歌曲本身是好的，但唱者非常造作，这也就不好了。我们在旋律和演唱方式的选择上，一贯都注意保存古代歌曲的原来面目，所以我们要尽量避开唱得走样的人。近数十年来有一种唱歌方式在我们当中，特别是在成年的男子和青年人们当中流行着。他们使歌曲带上了玩乐的和放纵的情调，在歌曲中加入滑音，也在舞曲的节奏上随意加上伤感色彩的渐慢。我认为这倾向是可叹的，它是受了茨冈歌曲的影响，也是模仿上层社会的音乐风气

的结果。尽管它在艺术上有显著的缺点，从科学的角度出发，我们还是有责任研究它。但因为我们已记录过许多的古今歌曲，对这种唱法已有详尽的认识，所以尽可以不必再加以采集了。记谱时必须用节拍机准确地确定歌曲的速度，同时也必须确定它的音高。

如果用录音机，问题在于怎样记录和记录什么。

原则上所采集的歌曲一概要录音。但胶筒① 价格颇高——至少匈牙利制的录音机和这一类型的音录制所用的胶筒相当昂贵——我们就不得不考虑只记录上文所说的、有许多装饰音、每次唱法都不同的歌曲，其次，我们也要记录器乐曲。较简单的旋律，也就是较易于凭记忆来记谱的歌曲，应该居于次要地位。每首歌曲至少要记录两段歌词，装饰很华丽和更有特色的歌曲可记录得更长些。只有一段歌词的歌曲则应该重复记录两遍。

录音之前必须先较正录音机转动的速度，以每分钟 160 转为最合适。也应该把标准音叉的标准音la 经常记录进去，最好是在每一胶筒的开始和结尾，这标准音至少要历时 6 至 8 秒钟。这措施是为了将来需要改变转动速度时，可用作较正音高的标准。

如果采集匈牙利民歌一类的东西，就算使用了录音机，也不应摒弃就地记谱的工作。在录音机面前，唱者也有可能对歌曲的某些细节使用不很正确的唱法。如果我们有一份唱者的口授下直接记下来的、比较可靠的（或认为这样的）记谱，将来就可用作参考，以写成最后的定稿。还有一点，就地记谱不管有什么缺点，但只有这样才能使采集者了解他已完成了的工作：它帮助采集者

① 旧式录音机所用的录音材料，相当于现代的唱片。——译注

在每一阶段都能认出哪些歌曲是已经采集过的，也使他考虑各种变体之间是否有显著的差异，是否值得录音。

对于器乐曲就不是那么需要就地记谱了。首先因为器乐演奏者一般都是专业者，他们较有把握，不大会弄错；其次因为器乐曲的变体总是彼此歧异较大，分别录音总是有必要的。还应该就地采集歌词的所有各段，小心地把它们全部记下来。如果一首旋律被配上了较近代的歌词之后，因为字数的关系，变得与原来的旋律有了差别，我们就应该仔细地把它们之间的差别记下来，对于没有录音的歌段更应该这样做。这是必须就地记谱的另一个理由。录音后，可以当着唱者马上把录音和记谱对照一遍，看它们是否相符。如果不经这一次对照，在我们回到城市里而有可能发生困难时，那时光靠录音机是不能弄清问题的。

我们在上文只研究过怎样采集旋律，而且是把旋律当作个别的对象来处理的。可是我们的责任还不限于此。如果我们的工作只限于旋律的采集和分类，我们就好象只采集了甲虫和蝴蝶并加以保存的昆虫学家那样，只保存了一堆没有生命的家伙。一个真正的科学家不仅采集和保存了这些昆虫，他也要进行研究并且写出昆虫生活上最隐蔽的细节来。诚然，就算最辉煌的记述也永远不会给死尸再带来生命，但至少有一线的生气可借此而进入实验室。为了同样的理由，民间音乐采集者也必须尽最大的可能把活的音乐现实加以彻底深入的研究。

我们的研究可从了解演唱者的生平入手：年龄、职业、文化水平、离开家乡的次数和目的等。如果这是一个男子，也要了解他是否已服满兵役，服兵役的时间多长。有时了解他的物质生活情况也很重要：他是生活很宽裕还是相当拮据？此外，他的伙伴们对他的音乐才能将怎样的看法？最后，如果条件容许，可记下

他的性格特点和音乐知识程度，这也是将来有用的。还可以调查一下他与歌曲的关系：他是在何时何地向谁学会这首歌的？除他以外还有谁会唱这首歌？是少数人还是很多人会唱？还是整个村子都会唱？他最喜欢哪一首歌？最不喜欢哪一首歌？为什么？在这方面他自己有没有什么见解？最后，我们需要了解清楚这一首歌曲在集体生活中起什么作用：习惯上在什么时候唱这首歌？它是否和某种习俗有关，或者有时还和某些表演有关？对于舞曲，要指出舞蹈的名称和舞蹈中的角色，在何时由什么人来表演，谁为它奏乐？如果是用歌唱伴舞，是由舞蹈者唱出，或是由观众唱出，还是双方同时唱出？

如果觉得器乐曲的演奏值得研究，也要把它记下来。如果它用的是农村乐器，就要详加叙述，说明这乐器的尺寸，也不可漏掉乐器的各部分的名称。特别要注意一般的术语：农民们怎样称呼旋律、歌词、唱歌、奏乐（匈牙利语 zenélés），这些术语可能在各处都有不同的叫法。

下面我摘录两段文字，这是从康士坦丁·勃来劳的作品中摘录的，我希望这个摘录可以使我们了解某些外国的民歌研究者是怎样仔细地进行工作的。

勃来劳不仅是罗马尼亚最优秀的民歌专家，他也是全欧洲最杰出的民歌专家之一。他为了弗格拉什地区一个村庄的挽歌写了长达85页的报告，在卷末极其详尽地描述了当地哀悼死者的民情风俗。①

为了了解唱哀歌的情况，他对唱歌的妇女们提了若干问题，又使人用速记记录了妇女们的答话。下面便是他用这方法所记的

① 这份报告的名称是《德拉古斯村的葬礼哀歌》，1932年布加勒斯特出版。——原注

一段(报告的9--10页)：①

哭泣是对死者表示敬意，同时也是减轻生者的痛的一种手段。这是传统上的要求，因为：

应当哀悼死者……不这样做就是羞耻。人家要说你希望死者早日去世。(口述者S. 拉库)

这是我们的习俗。不是今天才这样做，我们的祖辈也都这样做。(口述者同上)

另一方面，哀歌会减轻痛苦：

当我们哀痛时，我们就唱歌，痛苦就过去了。(口述者R. 布涅留)

所以我们不能想象有不唱挽歌的葬仪：

我们为所有的死人"哀歌"。各个死者都伴着哀痛的歌声而离去。(口述者S.拉库)

在葬仪中，哀歌从死者断气时唱起，一直不停地唱到入土完毕：

他一断气我们就唱。我们从家里唱到路上，唱到坟场，一直唱不停口……一直唱到最后一铲土落到墓穴里。(口述者R.布涅留)

死者离开家门之前，在家里哀歌是合法的；在葬仪进行的某些时间，哀歌是必须的：

我们想要唱的时候我们就唱起来。在家里我们任情地唱。(口述者S.拉库)

但是：

当为死者穿衣时，把它放进棺材里时，我们哭得很厉害，很厉害……教堂的钟声响时一定要大哭……(等等)

① 节录中用老宋体的文字是作者的见解，用仿宋体的文字是妇女们的回答。——译注

唱哀歌的只有妇女：

不，您看，，男人不唱哀歌，只在心里哭。（口述者S.拉库）

妇女们从小就学会唱哀歌：

我母亲去世时我才9岁，我年纪虽小，也唱了哀歌。（口述者S.拉库）

小孩听到大人哀歌，他们就学习了：

在葬仪中我向唱哀歌的人学习……我挤在她们中间，伸长耳朵在听。她们的歌声进入我的耳朵，从此再也跑不出来。（口述者Z.多波罗塔）

（下面还有将近三十条的问答。）

这段节录是多么详细地描写了一种习俗，其详尽的程度足以使日尔曼最倨傲的专家为之失色。对于不同乡村中所有结合着各种风俗仪式的曲调，原则上都应该按照上述的方法进行采集，但实际上这也不可能实现，因为如果这样做的话，就需要几百位专家才能完全完成全部的记录工作。几千个搁满了资料的档案柜也会使人跑进去象进了迷宫一样出不来。但随时选定一个乡村，照这方法来采集和研究它的全部音乐资料，还是有必要的。

下面再节录勃来劳的另一篇作品①中的一段问答，这是一篇有关用风笛演奏舞曲的记载，刊登在罗马尼亚作曲家协会出版的录音集中：

录音号码：RC 234

录音地点和时间：伦克，古岑专区。1931年4月14日。

曲名：《木偶舞曲》，用风笛演奏。

演奏者：杜米图鲁·D.伏尔帕。

① 康士坦丁·勃来劳著：《论研究民歌的方法》，1932年在巴黎出版。原载《音乐理论杂志》第40期。——原注

籍贯：华利亚，古岑专区。

年龄：43岁。

职业：——

文化程度：文盲。

迁徙情况：（1）到邻近的洪纳多拉专区去刈草一次；（2）出去打过仗；（3）在邻村放过羊。

在何处向谁学会这首曲：很久以前在家里向父亲学的。

备注：他为朋友演出木偶舞，也对人公开演出。相信木偶舞为他带来好运气。他父亲传下来的木偶被人偷走了，他所用的木偶是他自己制造的。当地的乐队不在村里时他就自己奏乐。演出一次可得3个至10个列伊①一天至多可赚60个列伊。他有一小块田地。他说不是所有的舞曲都能用风笛演奏。他会吹长笛和壎。他说能吹长笛的人都能吹风笛。自己“制造”了他所用的风笛(利用他父亲留下来的风笛装在一个新的皮袋上)。这乐器已绘成图。木偶舞已摄影和作了说明(参阅附图)。——这人的父亲也是奏风笛者。

一切重要的事都已包括在这段记载之中，有关于风笛的问题另有说明。②

除上述这些方法之外，下面一些办法也很有用处：使另一位歌者或另一群歌者唱同一首曲调；几天之后再找这位歌者（或这群歌者）从头录音，以便比较节奏和音高有无改变，改变得怎样；请年岁不同的几位歌者唱同一首曲调；再隔一段较长的时间（例如十五年或二十年）之后，请原来的歌者再录音，或请年轻的人录音，以资比较。

---

① 罗马尼亚货币。——译注

② 原书第31页。——原注

如果在一个村庄的资料中发现不同的调式（例如“正格”的大小调式，用弗利季亚终止形的调式，用类似半终止形的调式，以三度音为终结音的调式），可试使唱者按一定的顺序唱出这些调式的旋律，由同一个人来唱，音高由他自定（由唱者自定音高应该是一般不移的原则）。我们这样做就可以确定歌者是否感觉到各调式之间的相互关系。例如，假使他唱了一段以do为终结音的大调旋律，又唱了一段同音高而以re为终结音的旋律，这说明歌者本能地认识这个re就是前一首旋律的调式的第二音级。同样的道理，假使他开始唱了一段以do为终结音的“正格”调式的旋律，接着他又唱一段“变格”调式的旋律而终结于 sol，这说明他对于这两个调式的关系有了直觉上的认识。

因为不同语言的民族的歌曲各有特点，多少有所不同，所以采访的方法是可予以变通的。为了同样的理由，在采访中，对待不同种族和不同语言的农民的方法也不能一成不变。关于这些我们不能在这里过多地叙述，凡有经验的采集者都会迅速了解，当接触到新的材料和新的群众时，应该怎样改变他的采集方法。

在这方面，我想谈一谈我个人的一项经验，尽管这经验并不具有充分的“科学性”，他只涉及民歌采集工作的一种表面现象。从来没有任何一个匈牙利农民为了唱歌向我要钱。他们至多只表示要喝一两杯酒以醒醒头脑和提提神（这只限于男子，妇女从来不要求）。我一般地都同意他们，尽管心中不以为然，因为经验告诉我，酒的魔力是不能相信的。除了这点要求之外，他们从来不再要求什么，也不象在等待着什么。反之，在其他的一些民族中，除掉极少部分例外，可以说不先谈好钱的问题就寸步难行。我们刚要开口调查，他的意见已经上来了：“我当然不是白唱的”，或者：“您先生在这上面有很大的进账，我们也应该分一点”，等

等。后来我再不必等待他们的客套话，干脆先提出价钱来，未唱过的歌每首值多少。价钱谈妥后，歌儿便源源而来，钱也就陆续落到唱者所伸出来的手中。我有这样的印象，觉得匈牙利农民太自负，所以不愿意为了他们认为简单的玩意获得赏钱。但也许我的看法有错误，也许别的民族看见我是外国人，不是他们的同族，就本能地向我要好处了。

最后，我想提请采集民歌者注意摄影的必要——如果不可能拍成电影的话——歌唱者，演唱的场面，乐器和其他的零件，只要在音乐生活上有一点作用的，都值得摄成照片，这也是使我们的采集工作接近实际生活的另一方法。

根据以上所述，民间音乐采集者的工作是不少的。他们要做的事情时常多到只有在这两种办法当中选择其一：或者是所采集的曲调不多，但获得了所有的参考资料，同时也漏掉了许多别的歌曲；或者是搜罗了许多曲调，但只得到少量的参考资料而放过了大部分。应该选择哪一个办法，这要看情况而定。

妨碍着有计划地大规模组织采集民歌的，是物质条件，这到处都一样。任何地方都是从来没有足够的经费可以购买录音机和胶筒，且不谈更科学的唱片录音了。例如保加利亚的民间音乐研究者们十分勤劳，他们采集了上万首的曲调，也印出了许多，但由于经费缺乏，到目前还没有一架录音机。

陈　洪译

民歌研究与民族主义

（1937年）

开始研究民歌，和开始研究任何一般的民谣学一样，得归功于民族意识的觉醒，这是无可否认的事实。对于民谣和民间音乐的发现激起了民族自豪感，既然在初期没有任何办法来作比较，因此各民族的人都深信，拥有这样的宝藏是他们唯一和特殊的权利。小民族，特别是那些在政治上受压迫的民族，在这些宝藏中获得一定的安慰，他们的自我意识增强并得到巩固；研究并发表民歌的价值是加强较文明的阶层的民族意识的适宜方法，他们由于受压迫的结果在不止一个方面受到破坏。但是不久这些民族就感到失望：虽然他们很少关心邻近民族的民谣和民间音乐价值，但仍不可避免地时刻无意地接触到邻近民族的这类文化宝藏的某些方面。于是麻烦就产生了。

受到冒犯的民族感必须用一种方式来保卫它自己——受冒犯是由于邻近民族也拥有这些宝藏，而在此之前它们被认为是古老、独特的民族财产——而且已用声称有优先权的方式来据为已有：但是，既然支配着邻近民族的是同样的感情和类似的意识形态，他们也不会从优先权是他们的这一信念中让步：开始了争吵和笔墨冲突，它一直延续至今。

语言学家似乎要理智得多。至少我们还没有听到过，不同民

族的语言学家，由于其中的某一位自称或证明某一语言中的某些词或习用语源自另一民族的语言，而引起争端（也许从政治观点来看，这是不友好的）。而且，很奇怪，虽然语言与，譬如说，民间音乐和民谣相比的话，它的作用要重要得多，也可以说，在时间和空间方面作用都更广泛，然而群众对于语言学问题，却是漠不关心得多。

但是只要我们刚一接触和民歌有关的论点，激怒就爆发了，而且在许多情况下它病态地变质了。

* * *

如果我们应该把各邻近语言的相互影响看作一种自然的过程（这一过程既不会伤害该语言的精神，也没有任何造成耻辱感的理由），那么这一论点对于民谣产物的相互（甚至单方面的）交流就尤为正确了。我们也不应忘记，全世界几百个民族中即使最小的一个仅仅想要维护住古老、原始的民歌素材，可以说，这也是不可能的。当研究者有责任说清不同民族的民间音乐中有重要的相互影响，诸如外国影响或外国起源时，那么这些话对于这些民族的相当一部分人来说，将是十分不受欢迎的。我们还应当认识到，这种“不受欢迎的”结论既不会为造成劣等合成品提供依据，也不适宜于用作政治资本。因为只要民歌（就其最严格的意义来讲）仍然生存并盛开着，不加修饰地逐字逐句照搬外国歌词和曲调，是不可能的；而且大多数当时借用来的素材毕竟都由于新的环境而经受着某些变化，无论这素材抵达何处，它都获得某种当地的“民族”特点。至于说到作为政治资本……不错，政治开始之处，艺术和科学即将结束，公道和忠诚信念不复存在。让我们不要浪费笔墨来叙述那些无论如何会导致民歌研究死亡的可能性吧！

对于这样的争论我们当然可以单从匈牙利来举例说明。譬如说，在上一世纪下半叶，关于当时已经尽人皆知的叙事诗《克密夫斯·凯列曼》引起了一场争端。那就是著名的“野玫瑰”事件（由于克里查的其中收有该叙事诗的第一本民歌选集《野玫瑰》而得名），这首匈牙利叙事诗刚一出版，风波就爆发了。罗马尼亚的民俗学家攻击克里查蓄意伪造。这一切都从何而来？因为这一叙事诗的几种变形为罗马尼亚人熟知并广为流传，而且其中的一二种甚至在当时已经出版。克里查（他也许连罗马尼亚话也不会说）对于罗马尼亚也有这样的叙事诗一无所知。从另一方面来说，可敬的罗马尼亚民俗学家完全不考虑这首被攻击的匈牙利叙事诗的特点和罗马尼亚的变形截然不同，根本不可能假设这里有伪造（伪造就是说一位作者蓄意译自罗马尼亚文）。今天，既然我们都已知道这首叙事诗在巴尔干人中广为流传，这类口角就显得可笑了。

另外一个例子和我自己的活动有关。很久以前我就在我的出版著作中陈述了我的已为结论性争辩所证实的意见：和特兰西瓦尼亚的赛克族匈牙利人毗邻的一块比较小的罗马尼亚土地上的民间音乐受到前者的影响很为强烈。（我所知道的特兰西瓦尼亚-罗马尼亚素材中约百分之二十五是受到这一影响的。）这一事实就足以构成理由使某些罗马尼亚政治作家粗暴地攻击我。在他们的攻击中他们甚至没有想使用反论据。当我说四分之一的特兰西瓦尼亚-罗马尼亚民间音乐曾受到匈牙利民间音乐的影响时，他们显然就认为这是反对罗马尼亚人的企图，攻击者甚至控诉我由于政治原因而有此“企图”。

幸运的是一个人并非处处都遇到这类病态的敏感性。例如，我曾在我的著作中说过，斯拉夫民间音乐素材中的百分之二十受

到匈牙利的影响。我也确定匈牙利素材中约百分之四十显露出外国，多半是北方的(也就是说摩拉维亚-斯拉夫的)影响。据我所知，无论是在捷克斯洛伐克，还是在匈牙利，无人感到愤慨。

*　　　*　　　*　　　*

令人惋惜的是我们这时代的思想意识之间的紧张关系进一步扩大了这种可怕的片面性，而不是发扬一种不偏不倚的观点。不管怎样，如果上述的不公正情况在科学探讨中占上风的话，那即将是科学的末日。

形形色色的问题都在民间音乐研究中显示出来了。譬如说，一种类型的问题就是所谓的"保加利亚"节奏。直到目前这类节奏似乎被认为是一种保加利亚特色。但是最近的研究发现在罗马尼亚和土耳其民族中也有这种节奏。如果进一步的科研证实它确实源自保加利亚，那么很可能发生对方向这位不幸的发现者扔石头——当然是扔在他的模拟像上——的情况；从另一方面来说，如果研究者得出相反的结论，保加利亚人将会朝他扔石头。同样地，另外一个非常有趣的问题是所谓的"长歌"的起源。到目前为止，已经明确，这类旋律在波斯、伊拉克、中阿尔及利亚、旧罗马尼亚和乌克兰流传，也就是说，在四种不同民族之间流行。要断定这四种民族完全各归各地创造出一模一样的旋律型（这样的巧合是不存在的），我们一定要给四者之一以优先权。那么，现在一个正直的研究者怎能作出判断呢？因为如果发现上述例子是起源于罗马尼亚的，那么这位研究者将永远不能再踏上那三个感到侮辱的国家的土地上去了。（顺便说一句，我设想当我们掌握足够数量的民歌素材和研究时，全世界的民间音乐可归溯到几种原始的形式、原始的类型和原始的风格。当然，这只有在民间音乐全部消失之前，我们少用武装力量制造事端，多化点时间研究民间音乐，

才会获得这最终的结论。

国际合作对于科学中的每一门学科都是需要的，但是也许没有一门象民间音乐研究如此迫切需要。但是既然我们在全世界看到的不是协作而是抵制活动，那么，处于上述种种敌意中，怎么可能哪怕是只谈到协作问题呢？此外，还可能发生特殊的事情。举例来说，让我们假设一个民歌收集者是A国的，当他多多少少熟悉了本国的素材后，他想出一个“可怕的”主意要去研究邻国B的民间音乐。为什么？因为，正如任何科学家都易于理解的那样，只有通过对于素材B（也许是C，等等）的研究，他才能充实对于素材A的了解。但是会发生什么事呢？他的同胞非难他因为他“浪费”时间来研究、收集和保存敌对国家的文化宝藏。让我们不要考虑最坏的情况而假设他的同胞保持谨慎沉默、并不指控他叛国。在这样比较有利的情况下他可以把他的研究成果锁在抽屉里，因为不会有人愿意出版它。他的同胞们会说：“谁需要这些外国材料？我们没有埋怨你，不来管你，这你就该高兴了”。从另一方面来说，敌对国家的人民对这位外国研究者产生了怀疑，并且这样推测：“天知道！也许他为了自己国家利益而在研究工作中歪曲了这一点或那一点。”就算他们没有这种隐秘的想法，他们也会毫无疑问地支持他们的同胞、他们自己的研究者，即使同胞的著作价值较低的话。这样一来，那位不幸的理想主义者发现他处于两面夹攻的地位！他更不必希望从第三个国家——让我们把它称作X——获得帮助，因为X确实和这整个事件毫无关系。

* * * *

综上所述，即使民间音乐受惠于民族主义不浅，而今日的极端民族主义给它带来的害处却要胜过益处许多倍。

我们该做些什么？我们该要求什么？我们必须要求每一位研

究者，因此也包括民歌研究者在内，具有人类所可能有的最大的客观性，当他工作时，只要他是在从事素材的比较，他就必须“尽一切力量”暂时平息自己的民族感情。我故意用“尽一切力量”这样的字眼，我并且要特别强调它，因为这一要求毕竟只是一个必须尽可能走近，然而难以到达的理想。归根到底，人不是一个尽善尽美的生物，而且往往是情感的奴隶，和祖国语言、本国事务有关的感情恰恰是最直觉，最强烈的。但是一个真正的研究者应该有足够的理智力量在需要时控制、压抑这些感情。

汪启璋译

东欧民间音乐研究的几个问题

（1940）

你们邀请我来讲演，我感到非常高兴。请原谅我的英语发音有些生硬，然而，我希望你们能听得懂，希望你们能理解我说的意思。首先谈一谈关于纯民间音乐的问题，以此作为我的开场白。

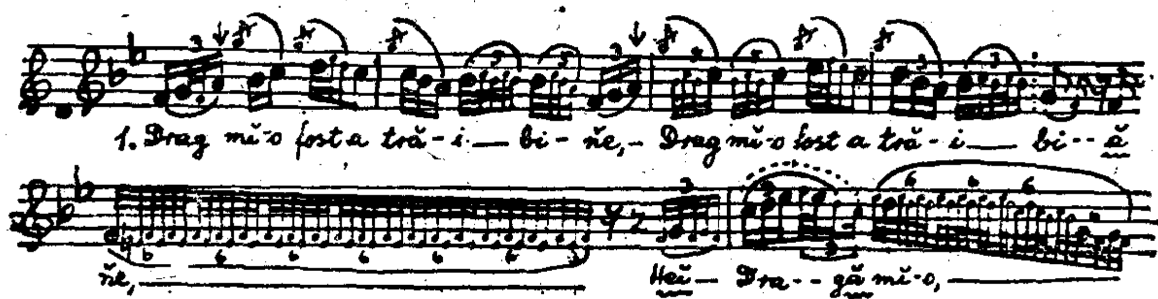
纯民间音乐是对村社的音乐感受力的自然表达。这种村社多少与高度的、人为的文明相隔绝，特别是同城镇文明相隔绝。因此，可以在那些人们多少还是文盲的地区找到纯民间音乐。他们的精神生活和物质生活是按照千百年来的传统方式而过的，几乎没有受什么外来的影响。在这种情况下，音乐的表达几乎毫无例外地与传统的风格礼仪有联系，如婚丧舞蹈。同时也与集体劳动有联系，如收割等等。因此，这种音乐是一种社会性的行为，而不是属于个人的。

另外，在这种情况下，产生一个事实：简单的音调都是彼此相似的，而且一般来说，都可以归纳为一种或几种带有比较固定特征的风格。自然，在这种民间音乐中有时也可找到一些外来的影响， 可以这样说，他们都被融化或被吸收到传统音调的宝库中了。一种外来的东西生存在传统中，它们迟早不是被吸收就是被抛弃。

关于这类音乐的最早的起源是比较难以确定的，如同植物、动物和生命的起源难以确定一样。另一方面：民间语言和民间音乐在它们的产生、存在和作用方面都有很多共同之处。对一个单词和语法形式，我们不可能追根寻源找到它们最初被发现被创造出来的情况。同样，我们也不可能指出纯民间音乐的每个音调最初是如何形成的。一般来说，可以断言，他们在传统的模式基础上一代一代地形成，而在发展过程中每一独特的模式都起着稍微能感觉到的变化。在东欧我们主要的就是要收集、考察和研究这类民间音乐。

研究民间音乐首先要收集素材。但如何去收集呢？我看，仅仅要一个留声机就行了。因为它不但可以节约时间，省许多麻烦；而且主要是因为目前只有这种方法最有效。我们要明白：甚至一个最简单的曲调都不可能被记录得很准确，我们对音色的记录还没有恰当的符号（但可以逐渐发明这些符号）。碰到很多装饰音又怎么办呢？这种装饰音几乎每唱一次都有变化，最有经验的收集者，没有录音的器械，充其量也只能记出大概的旋律。他的记谱只是一般的记谱，即只记录了不能唱的旋律的形式；一部分记谱是第一次唱时记下来的，另一部分则是第二次唱时记下来的。如此等等。

例 1



即使有可能听一个农民准确地唱上十几二十遍，也不可能把那些装饰音的细节全部记下来。留声机还有另一个优越性，就是可以把速度减慢一半以上。这样，就好象在显微镜下看东西一

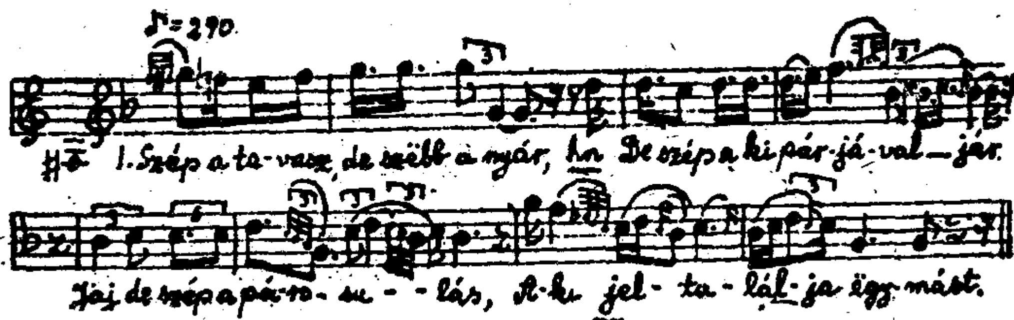
样，旋律可以听得清清楚楚。当然，这时低了一个八度①。

用这种显微镜放大的办法，能把最细小的地方都记出来；这种细小的地方，用正常速度放时是完全注意不到的。这就发生了一个问题，是否用两种形式出版这个旋律呢？一种放慢的，一种常规的。借助于留声机，可以仔细研究某些地区音乐风格形成的重要特征：各种颤音、振动、咯咯声、滑音等。这样也许可以更细致地鉴别和研究这些重要特点。

素材收集好了，并记下谱之后，就必须将它们从各个不同角度归类；然后将它们与邻近地区的材料相比较；接着就要作出各种不同的结论、如关于农民地区历史的、心理上的结论。以上工作及其所出现的问题都要解决好。下面，我谈谈其中几点，那都是经过调查研究解决了的。

有关匈牙利的素材问题，我们坚信这一重要事实：我们的农民保留了一千多年以前的一种极古老的风格。这种风格的旋律是五声音阶的，没有半音。②

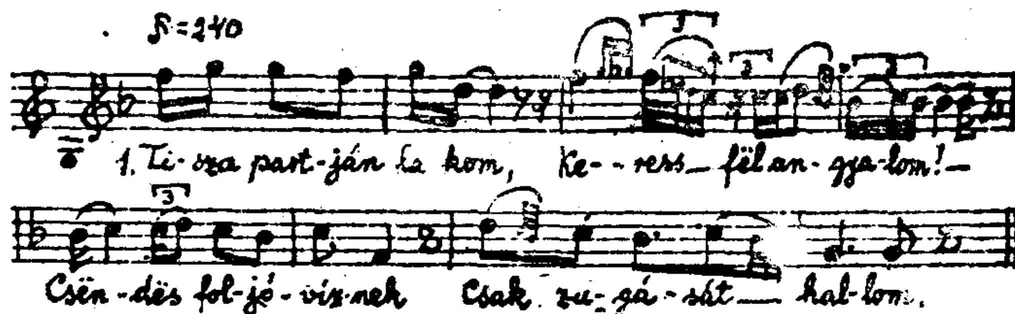
例 2　　　　46 a/a



① 上面的谱例，是巴托克的手稿，在讲演时用幻灯片复制放出，出自巴托克《罗马尼亚民间音乐》第二卷（声乐旋律）第 79 首，1967 年海牙 Martinus Nijhoff 版——原注，下同。

② 原稿中有旁注："五声音阶的例子 Rgr 46a/a，46b/a"。下面的解释是编者临摹作者的手稿（存于布达佩斯科学研究院）复制的。

46 b/a



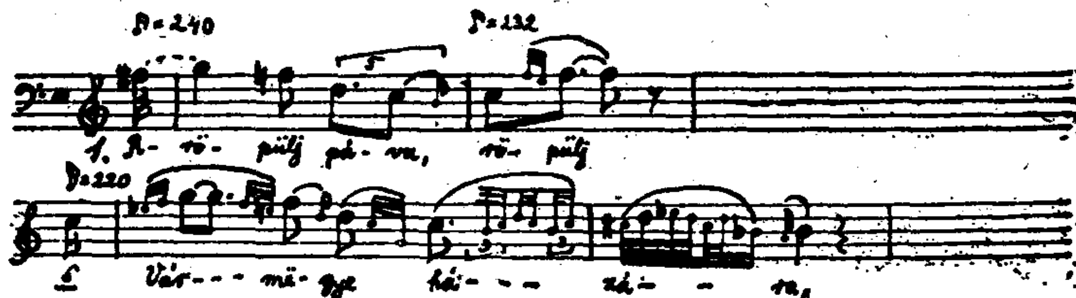
平行等距四行诗：①

例 3



并且是一种所谓曲调线的下行结构，这种特殊的结构形式，其后面半句是前半句低五度的近似重复。②

例 4



---

① 旁注使人想起匈牙利民歌“Bodor Katalin”的等距四行诗。此曲是作者的手稿，它虽对我们不实用，然而，柯达伊还是将它作为“A magyar népzene”的第494条旋律出版（1960年布达佩斯版）谱例下面有编者加的旋律分节（中间有休止）。

② 这是作者的手稿，这个例子在巴托克演讲时，也用幻灯片放映了。收入巴托克的《匈牙利民间音乐》一书中旋律 No.244（伦敦，牛津大学1931年版）。



我刚才解释了这个一千年前的古老风格，是出于考虑到如下事实：在公元六、七、八世纪时，旋律转调并未形成习惯。如果你们要问关于年代如何知道得这么确切？因为我们有最令人信服的、无容置疑的证据。15 年或 16 年前，有一本叫做《切列米斯(Cheremiss)》的书，在俄罗斯出版，其中约有一百首伏尔加民歌。后来拉奇教授在维也纳也出版了几十首切列米斯曲调，那是从战俘那里收集来的。这些歌中相当多都是五声音阶，也有许多和古老的匈牙利民歌相似的下行结构。而且，可把这些切列米斯看为匈牙利曲调的变种。①

---

① 这里所说的切列米斯与匈牙利民歌都在钢琴上弹过，编者从巴托克的唱片集(La musigue populaire des Hongrois et des peuples Voisins布达佩斯，1937 年)中选出 No.44a（匈牙利）和 No.44c(切列米斯)。在柯达伊的 Op.Cit, P.14中也可看到另外一种切列米斯-匈牙利民歌变种的谱例。

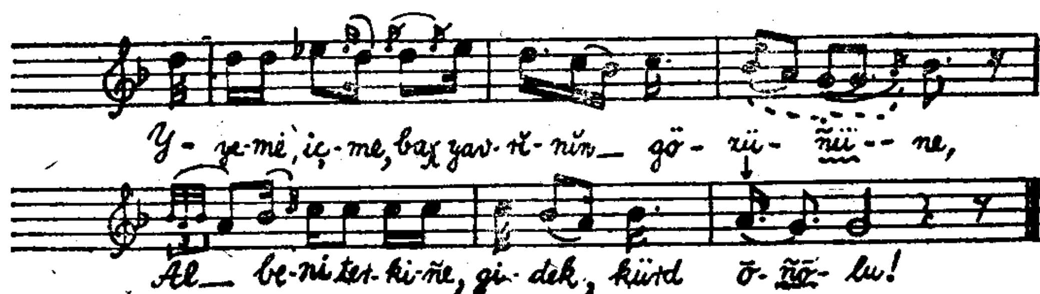
例 5

例 6

此外，我们在一种名叫《喀山鞑靼人》的出版物和其它一些土耳其民歌中也看到了同样的现象，也是和匈牙利民歌类似的五声音阶。

1936年，我有机会在邻近阿达纳的土耳其的安纳托利亚收集民歌，在七天里录下的九十首曲调中有二十首与古老的匈牙利曲调关系密切，而其中有四首很明显是匈牙利民歌的变种。①

① 比例是巴托克的《小亚西亚土耳其民间音乐》中第 15 条旋律的开头四行(1976年美国新泽西州普林斯顿大学出版社出版，本杰明·萨乔夫编)。在旁注中，巴托克解释说这条旋律是个变种的例子，见《匈牙利民间音乐》No.62。



很明显这种共同的风格和音调必然有其相同的来源。据我们看来，必然是来源于古老的土耳其音乐文化，而与阿拉伯无关。

我们匈牙利人属于芬兰乌戈尔族。当我们在匈牙利定居之前，即在七、八世纪的时候，我们的祖先住在黑海以北，与土耳其人有着密切的接触；甚至，我们的语言，也有很多属于当时的土耳其语。匈牙利古老的音乐与土耳其安纳托利亚民间音乐之间的相似之处，恰好说明古老的匈牙利音乐风格是古老的土耳其音乐的一部分。

切列米斯人也属于芬兰乌戈尔族，是在几个世纪前来到的，语言和文化都受土耳其人的影响。我们匈牙利人近一千多年来的生活无论与切列米斯人，还是和土耳其安纳托利亚人，都毫无接触。因此，上面所说的那种相似，只能解释为发生在很古老的时代。

现在我们遇到一个问题，这种土耳其风格影响究竟有多深远？其他种族是否也有这种风格？还有，中国的五声音阶与土耳其古代音乐之间又有什么联系？是后者的音乐来源于前者，还是中国音乐几千年来就受到土耳其的影响呢？

我们很了解匈牙利音乐文化的形成（收集了约一千条曲调及各种变体），我们对切列米斯也比较了解，但对土耳其的音乐却了解不多，而对蒙古与中国的民间音乐（指农民音乐）却一点概念都没有。五声音阶发生在哪里（这里，那里或任何地方）本身并不

重要，只有与曲调结构上发生了联系，有了相似之处，建立了关系，才是值得重视的。

我们距离解决所有这些问题还差得很远，要解决这些问题，需要很多的钱、要做许多工作，还需要很多的时间。我们很怀疑，我们是否能在所有这些民间音乐失传之前，尽最大努力去做这些调查研究工作呢！

除了古老的匈牙利音乐风格之外，我们已经建立了一种新的风格，值得注意的是：要确定新风格的年龄比确定旧风格的年龄还要难。它大概是在120—150年之前就开始发展了。但我们没有确实的证据。它的全盛时期是在本世纪初。当时，虽只有年青人唱这些新曲调，但成千上万的新旋律已在全国铺开了。其特点是所谓的“附点”舞蹈节奏和对称旋律结构。这和我们的两声部歌曲形式有类似之处。①

例 7

Tempo giusto, ♩=150

Sej, haj, é - des a - nyám, hu - szár a sze - re - tőm,

El - vit - te ja zseb - jé - be ja ken - dőm.

Csak a ne - vëm rá ne vol - na ír - va.

Sej, haj, hogy a szi - vem ne sa - jog - na ér - te.

① 巴托克从《里木克的姑娘》中举出两三个谱例。因为谱例未放在讲演稿的皮包内，没有带来。编者就从《匈牙利民间音乐》中选了一个谱例：No.117。注意这个新曲调是 tempo giusto（舞蹈）附点节奏♪♩.ABBA 形式。柯达伊出版了两首里木克民歌 No.419 和 No.450，恰当地解释了这些特点。

关于曲调的新风格的渊源问题，可提出假设性的推断，但仍不大清楚。也许在它的发展过程中，西欧音乐也起了一定作用。我们发现有大量的曲调跟旧的、新的风格都不一样，其中40％不同风格的材料显示出外国的影响，这里我们又遇到了一个问题——地方影响的问题。

现在我们来谈一下罗马尼亚。这几年，有个重要的新发现：一种值得注意的、所谓的长曲调(Cântec lung 或 Hora lungă)遍及整个罗马尼亚。在早些时候，它可能是除了风俗仪式上用的歌曲和舞蹈音乐之外而存在的唯一的曲调形式。1913 年，我在罗马尼亚某一地区发现了这种旋律，同一年，我又在阿尔及利亚遇见了它。在乌克兰、波斯和伊拉克，也有这种长曲调。自然，在不同的国家多少发生了一点变化。这里又出现了一个问题，这种流传很广的音乐，它们之间有什么联系？共同的渊源又在哪里？在此我举例来说明。①

例 8

① 此例为作者手稿。在巴托克讲演时，用幻灯片放出来。选自《罗马尼亚民间音乐》第二卷 No.613。此处的谱例并不完全，有几处与后来出版的不同。



我不知道这是不是我的偏见，但据我看我们与阿拉伯的maqām有关系。这许多maqāmāt怎么会分散到北方这么远的地方去呢？谁是传播者呢？回答很明确：传播者就是土耳其人，他们在很长一段时间内统治了罗马尼亚。但当我们在安纳托利亚旅行时，我只发现了这种曲调的蛛丝马迹。而且，从南斯拉夫的大量民间音乐的出版物中来看，保加利亚和塞尔维亚似乎并不熟悉这种音乐。这样，联系的环节中断了；一方面是波斯、伊拉克和罗马尼亚，另一方面是波斯、伊拉克和中阿尔及利亚。目前，我们还不知道在叙利亚、埃及和西阿尔及利亚是否有这种风格的音乐。还有一点很重要必须重申：在古代罗马尼亚除了礼仪用的音乐和舞蹈音乐之外，这类曲调是早期保留下来的唯一典型，我们可以从事实中得出这个结论：到今天，这种风格仍旧独占鳌头的只有很少地区。很明显后来在其他国家中出现了一些新的曲调。

调查罗马尼亚音乐的结果，发现在东中部在两个小地区流行着两种风格。这两种风格有紧密的联系，但又略有区别。他们的旋律装饰音极多，但结构颇为原始，是三部结构，每一部相当于

一行诗句。①

例 9

Example 9

Crâncești (Bihor), o muiere, 1933. [1'17"]

我们在前面提到的那个地区的西南部，发现一种带有南斯拉

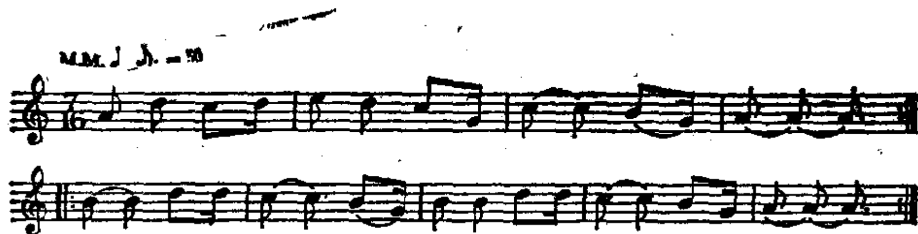
① 此例为作者手稿。出自《罗马尼亚民间音乐》第二卷附录二的第一个曲调，巴托克还举出一个管弦乐的谱例附于此例后面。

夫民歌风格的民歌。往东北方向走，我们到达一个相当小的地方，那里受匈牙利特兰西瓦尼亚的影响，没有那种“长”曲调。这是值得注意的。

我们可以看到，这些罗马尼亚地区的民间音乐是完全不同的。我们还不能解释这种现象。关于古代罗马尼亚的材料我们还不太了解，虽然已经收集了许多（16000多首）但还没有记谱和出版。对它们还是一无所知。

现在从罗马尼亚谈到保加利亚。战后，保加利亚已做了许多工作，将近有一万首民歌收集出版了，但不幸的是：财政困难，不能利用留声机和唱片。在保加利亚，约有5%的曲调与古老的土耳其-匈牙利的五声音阶有关系。更大量的百分比显示出其曲调结尾是所谓的不完全终止的。这是南斯拉夫民间音乐的特征之一，我们在后面还要加以说明。对保加利亚的材料，哪怕是很浮浅的研究，我们也可以发现一种极为惊人的独特的节奏——所谓保加利亚节奏。我有大约一半材料都是这种节奏，在我解说之前，先举几个例子①。

例10

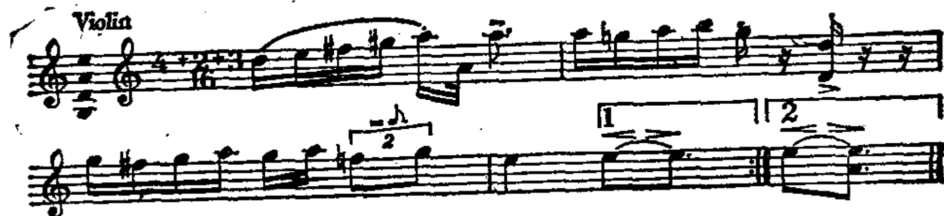


在这些谱例中，最小的单位是很短的。M.M.约为380。这种极小的单位又分成许多很不相等的单位。在第一例中由十六分音符按2＋2＋3为一组构成一小节。它有许多不同的组合，大约

① 这里的旁注指出器乐谱为2＋2＋3的节奏。下面的谱例选自作者收集的一万首保加利亚民歌。

有四十或五十种。现在我再为你们弹奏另外一种组合①：

例11



其他民族的不对称节奏与保加利亚节奏之间不同的地方是：保加利亚的节奏单位非常短。长期以来，人们认为这种风格的节奏是纯保加利亚式的。这是保加利亚的音乐家们，在观察研究和叙述他们独特的民间音乐时深信不疑的。然而，这种保加利亚式的节奏，不久即在罗马尼亚民歌中发现，同时在安纳托利亚和土耳其斯坦也相继发现了此种节奏，尽管流传得不那么广。在塞尔维亚-克罗地亚（南斯拉夫地方——译注）没有发现它的痕迹。这种节奏在匈牙利仅有一点不明显的痕迹。而西部和北部斯拉夫人似乎不知道这种节奏。这就是我们所知道的这种独特的节奏，在地理上蔓延的情况。现在的问题是要对这种节奏进行研究，首先要收集它在地理分布上的全部数据；其次要研究这种节奏的渊源，是来自保加利亚，还是来自其他民族，例如土耳其人，而在保加利亚不过是保存得较完整而已。要解决这些问题，又要提到上面所说的三个条件：时间、工作、金钱。

如果我们在八年或十年之前要研究塞尔维亚-克罗地亚的材料，是会遇到障碍的。那时可用的材料有四千多首，但大部分是在战前凭耳朵记谱的，没有爱迪生的留声机和唱片。从这些材料中，很难对精巧的装饰音进行研究。虽然这些材料没有专业的记

① 这个谱例是4＋2＋3的节奏，出自《罗马尼亚民间音乐》第一卷No.386，这里只举了前半段。

谱，但至少可以确定他们的类型和种类，而塞尔维亚的学者们从来都是不用录音机的。

但是，在1933年发生了一件意想不到的事情，哈佛大学的语言学家密尔曼·帕里教授到南斯拉夫去考察当地的民间史诗。他在自己研究的基础上，想作出关于荷马史诗的结论。于是他带了一个名叫阿伯特·洛德的学生去。他们在1933年和1934年共去了两次，还携带了装备完善的录音机和唱片。这两次旅行的结果，真是令人惊奇得难以置信。他发现了两首奥德赛长诗（古希腊史诗，相传为荷马所作——译注）。一首长达一万三千行，另一首也有一万二千行。此外还收集了较短些的几千行长的诗。他也录了许多歌曲，其中最长的一首竟录了两个星期，这些双面的唱片总共有二千二百多张。收集这些丰富的史诗是他的主要目的。同时他也附带录了约三万首其他各种类型的歌曲（即所谓的妇女歌曲），制成三百五十张唱片，八张器乐唱片。现在我为大家放几首录音①。

例 12

① 三首黑塞哥维纳的加茨科地方妇女歌曲。分别由法塔·莎科维奇、哈伊丽娅·莎科维奇和阿尔玛萨·兹维兹迪奇演唱。幻灯片上指出这三首歌出自M.帕里所著（与A.B.洛德合作）《塞尔维亚-克罗地亚民歌集》No.12a、12b和No.41（纽约哥伦比亚大学出版社1951年版）。此处所引为第二首。

hn Ve - zak ve - zla u - *hu* ve-dri - ni Aj - ka,

♩=88

2. N-na kri-lu___ jo - - - j Da - lif-a - gić Mu - jo,

Na- kri - lu -joj Da - lif - a - gić Mu - jo.

sic

3. Pro-go-va - *ha*-ra___ i - *hiz* o-dža - ka maj - ka,

sic

hn Pro - go - va-ra_ i - *hiz* o-dža - ka maj - ka:

1935 年帕里教授回国后死于一次悲剧性的偶然事故。跟他一起去南斯拉夫的他的学生洛德仔细地将这些长而累人的材料加以整理准备付印。但到现在只有小部分的曲调记录出来了。乔治·赫佐格博士整理记录了一部分，不久将出版第一卷。今年 3 月，我有幸在哥伦比亚大学参加了这一记谱工作。

我为你们弹奏一首已经记了谱的一段。这是比较短的一首英雄史诗，只有一千八百行。演唱这种史诗时经常要用古斯里琴来伴奏。古斯里琴是一种原始的弦乐器，只有一根弦，由演唱者本人用琴弓自拉自唱。①

---

① 此例是作者记谱的，见手稿第一面。出自 M.帕里和 A.洛德所著《塞尔维亚-克罗地亚史诗》(坎布里奇、贝尔格莱德：哈佛大学出版社和塞尔维亚科学研究院出版，1954 年版)第 437—462 页。

例 13



你们可以看出它的旋律只有一个乐句，而以各种不同的变体出现。

附在帕里收集的唱片集中还有十张商业性唱片，是达尔马提亚（南斯拉夫地名——译注）的民歌。这种民歌非常突出的特点是：它们由两个声部演唱，声部的曲调多在大二度间流动。在我们的谱例中，歌唱部分与乐器伴奏部分轮流交替。即器乐的音程是小七度，是大二度的转位。这是很有意思的。它的音程并不是偶然的，在歌唱部分，你们可以听到大二度经常变成小三度。①

例 14

VOCE

(1) Ej! De se-dí - mo, aj! da se ve - se - ljím[o],

GUSLE

① 三首歌名叫索佩拉（sopela）。每首歌前有一段器乐的引子，由另外两个人用双簧管吹奏。第二首看来象是一首舞蹈乐曲，有一段器乐的尾声。此谱例是作者根据南斯拉夫发行的唱片记谱的，见《塞尔维亚-克罗地亚民歌》第63页。





♩=104

Two sopals

rallentando - - - - al ♩=ca.77

Two voices

Oj, ja-vo - re, ze-len bo-re, Oj, ja - vo - - re, ze - - len bo - - - - re,

Z 3106, Z 2041-2042a (a), Dalmatia.

非常值得注意的是：除了这几张商业性唱片之外，还有几千张南斯拉夫的音乐唱片，由一位美国学者保存了下来。凡是对东欧民间音乐感兴趣的人，常常都带着感激的心情怀念帕里教授，感谢他收集了这些资料。

南斯拉夫的曲调约有半数是以所谓的不完全终止结束的。这点必须提一下，对西欧人的耳朵来说，好象旋律是结束在属音上的。我给你们弹一个例子。①

---

① 作者旁注：所弹奏的谱例，选自作者的塞尔维亚民间音乐手稿。

例 15



(F. 2029a), Temešmonoštor (Temeš), IV. 1912.

这种不完全终止法在保加利亚很流行，在西、北斯拉夫不常见，而在匈牙利对此则是陌生的。必须提出一个非常值得注意的事实：在用于风俗仪式的古老的南斯拉夫音乐中却没有发现这种不完全终止的结尾。它带有某些现代的风格。

现在的问题是，这种带不完全终止结尾的旋律的来源是不是受了西欧的影响。我们能不能证明这一点呢？一般都知道，西欧民间音乐中主音和属音之间内在的关系是很容易感觉到的。如果我们研究一下西欧和南部斯拉夫的资料，就会感到在后者发生了 quid pro quo，南部斯拉夫的农民把主音的功能和属音的功能互相变换了。对他们来说，以属音结束的效果如同西欧人以主音结束的效果一样。

如果我们对大量的曲调进行自由处理，有些用西欧式的完全终止，有些用南斯拉夫式的不完全终止，那么，我们将接近于解决上面提出的问题。

另一个问题涉及“东方式”音阶的渊源。所谓“东方”音阶，其中含有一个增二度音程。这在南斯拉夫和保加利亚经常能见到，即 ga$^{\flat}$b $^{\#}$c。它可以用不完全终止，也可以用完全终止，都一

样。在罗马尼亚西部和西南部，这种音阶也用得很多，在匈牙利及斯拉夫西部、南部的民歌中则很少出现。在安纳托利亚农民音乐中也很少见。而这个增二度音程，在阿拉伯农村和城市都很普遍。①

例 16



可以假定，南斯拉夫本来不知道这种音阶，在土耳其农民音乐中也很少见。这就提出一个问题，是什么人把它带到巴尔干来的呢？目前有两种假设：一种是，土耳其城市音乐一直受到阿拉伯音乐的影响，而这种阿拉伯—土耳其式的音乐，又影响到巴尔干的农民音乐。这样，就和前面提到的所谓"长旋律"的问题有密切联系了。另一种说法认为，吉卜赛人是这种音阶的传播者。增二度音程可能是从阿拉伯—土耳其城市音乐传到吉卜赛人那里去的。

西部和北部斯拉夫的民间音乐提出的问题是比较有兴趣的，它可以与西欧的民间传说相媲美，因为它们显示了某些中欧和西欧的影响。要想详细讨论这方面的问题将会扯得太远，同时也缺乏波兰和乌克兰的材料。因此，我不准备在此多讲，我想和大家讨论东欧民间音乐中有关的复调问题。

据我们所知，多声部产生于大俄罗斯和塞尔维亚—克罗地亚北部。个别情况产生于斯洛伐克西部和摩拉维亚（捷克一地区——

① 巴托克注明需要用保加利亚的 gŭsla 作例。此处的谱例是一首曲调的前半部，由瓦赛尔·斯托恩收集，整套乐曲在鲍里斯·A.克里门利夫所著《保加利亚-马其顿的民间音乐》第 136 页中（由哥伦比亚大学出版，伯克利，洛杉矶 1952 年版）。

译注)。达尔马提亚的多声部值得注意。因为，两个声部作平行二度移动。我们也还了解一些关于高加索奥瑟特（Osset）人的多声部的某些情况。南斯拉夫的多声部从地理上扩展影响到西方。特别是邻近的德国的克恩滕与施蒂里亚地方几乎完全是多声部的。但是为什么多声部到了大俄罗斯而又没有影响到波兰呢？据说约在二百多年前，沙皇曾组织人员到每个村庄去收集民歌。我们的民间音乐专家柯达伊联想到俄罗斯民间音乐的渊源，盖出于此。由于缺乏材料，尚不能对多声部作出什么推断。我觉得多声部一般来说是违反民间音乐的精神的，因此对它有些怀疑。

现在我谈谈所列举的问题中的最后一个，自然它是比较次要的。即要解决上面所提出的一系列问题需要数以百计的研究人员，无数小时的工作和几百万元资金。如果我们要把研究领域扩展到亚洲和非洲，那将带来更多的问题。我们承认，比如说对中国的民间音乐，我们是一无所知的。同样，对爪哇、巴厘的音乐也是知之甚少的，仅有几张令人难以理解的宫廷音乐唱片。然而，我们如果有权自由安排战争一天所消耗的费用的话，我们就什么都有了。打一天仗所用的钱能使我们获得令人满意的成绩，可以为我们的后代，拯救出大量的民间音乐啊！

张玉明译　杨慨诚校

现代匈牙利艺术音乐与民间音乐的关系*

(1941)

我非常高兴地接受了道格拉斯·摩尔教授的邀请①，打算用简短的几句话告诉你们，有关匈牙利作曲家的意见和方法。你们将会发现，在任何一篇有关匈牙利现代艺术音乐的文章中，差不多都要说到民间音乐对匈牙利现代艺术音乐的强烈影响。毫无疑义，这是对的。但最重要的问题是，这一影响究竟是怎样形成的？对此，我应该首先告诉你们的是，这不仅仅是将我国的民间旋律嵌入到我们作品中的问题，这必然会产生一个肤浅的作法，其结果最多也只能给作品带来风格上或多或少的不协调。重要的是，要像一个孩子学习他的祖国语言那样，去学会农民的音乐语

* 在哥伦比亚大学的演讲，约于1941年至1942年期间，当时巴托克在设于该大学的塞尔维亚-克罗地亚语帕里收藏馆从事民歌研究工作。事实上，根据巴托克最后一份原稿的稿纸背面的文字来判断，这份讲稿不可能在1941年3月18日之前完成。

① 哥伦比亚大学音乐系主任摩尔教授，在给(本书)编辑的一封信中写道："关于巴托克这篇演讲的日期，我的记忆是模糊的。我想大概是在我开设的《二十世纪音乐的倾向》这门课程期间。虽然我不记得准确的日期，但是，他亲切地接受我的邀请，并在那天上午的定期课堂上，向这一班（来自哥伦比亚大学和巴纳德大学的约五十名）学生讲解并且演奏他自己的音乐作品的情景，我是记得很清楚的。"——原注，下同

言，从而掌握祖国的这些音乐语言，并以它作为材料来运用。也就是说，要使它自然而然地表现在我们的作品中。

当然，我们使用了不少的农民音调，可是，在我自己的原作中，我是不用的。诚然，我写了不少民间音调的改编曲，它们的音乐主题的来源，均在标题或某些附加的小标题以及注释中加以说明了。例如《匈牙利农民歌曲即兴曲八首》、《匈牙利农民歌曲十五首》、《罗马尼亚圣诞之歌》、《民歌回旋曲三首》等等。①

例 1



如果没有说明音乐主题的来源，那么他就根本没有使用民间旋律。我的原作就是这样（例如，我的全部室内乐和舞台音乐作品等等）。也许你们要问：在所有这类原作中，民间旋律的影响是以什么方式出现的呢？首先，要或多或少地体现风格的整个气质。当然，用语言来描述气质有时是相当困难的；然而，对以体验某种民间音乐素材为基础的切身感受，大致上还是可以辨认的。其次，无论如何，对音乐主题或乐句，都要经过仔细推敲，

① 在这篇演讲词的初稿注解里所列的曲目中，我们看到此例选自《罗马尼亚圣诞之歌》的第一部分。对此，巴托克在演讲的最后一稿中，只用红笔简单地标出"罗马尼亚 I"。这样，巴托克也有可能演奏了他的《罗马尼亚舞曲两首》的第一首，或是《匈牙利境内的罗马尼亚民间舞曲约克与巴塔》。

使之自然而然地模仿民间旋律或乐句。例如《村庄的黄昏》① 和钢琴奏鸣曲。

例 2



在我的演讲进行下去之前，我要指出：柯达依和我的作品都受到民间音乐的影响，然而存在着重大差别。柯达依的音乐语言，是以单一的匈牙利民间音乐为基础的；而我自己的却是以整个东欧的民间音乐为基础的，这包括匈牙利、斯洛伐克和罗马尼亚的民间音乐等。偶尔，甚至带有一些东方（例如阿拉伯）色彩的影响。②

---

① 在本演讲手稿的最后一稿中，《村庄的黄昏》（选自《简易奏鸣曲十首》之五）后面的括号"2"，是指该曲第二主题（快速）；后面的括号"3"，是指该奏鸣曲的第三乐章，这在出版时被删去了。本演讲稿的第一稿有一个《舞蹈组曲》的实例，在最后一稿中，也被删去了。

② 巴托克的注解是指他的钢琴组曲作品14号第三乐章。对该例第5—9小节，此演讲手稿的第一稿（后来被删去）中有一段有趣的注解："我甚至不会在东方（例如阿拉伯）和美洲（我的意思当然是指爵士乐）的影响面前畏缩。"如果巴托克的《小宇宙》能够被认为是个根据的话，那么他可能指的就是《小宇宙》第151首（舞曲之四，保加利亚节奏），该曲具有浓厚的格什温风格，巴托克企图以此来表明爵士乐对他的影响。关于格什温风洛，巴托克的另一说明，见贝拉·巴托克关于《小宇宙》的编辑原则（布什与霍克斯1970年修订版，伦敦。）

例 3



尽管我的原作比我的民歌改编曲要多，我相信也更加重要；但是，我的民歌改编曲决不应被看成是我的作品中微不足道的部分。

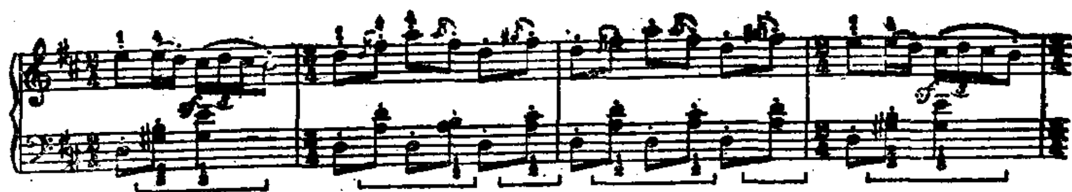
我要指出：民间音乐改编曲大致可以分为三类。

第一类民间音乐改编曲所使用的民间旋律是作品中最重要的部分。而所配的伴奏及有可能加上的前奏、尾声，也许仅仅被看作如同镶嵌宝石的托板一样。①

例 4



① 在这里，巴托克演奏了他的《罗马尼亚民间舞曲》。摘自《舞曲六首》之第五首。



第二类民间音乐改编曲的民间旋律的使用与所增加的部分几乎同等重要。①

例 5

第三类民间音乐改编曲的民间旋律仅仅被当作一种格言来运用，这些外加的处理方式所起的作用，与原作是相同的。②

---

① 为了说明问题，巴托克演奏了柯达依的《塞克莱尔挽歌》——选自《钢琴散曲七首》作品 11 号之二（宇宙出版社 1921、1952 年版）。摘录于此的仅为民间音调，试比较第 19 至 32 小节的“增加部分”——展开部。巴托克的解释还暗示 1906 或 1929 年作者的《匈牙利民歌二十首》亦属于这一类型。

② 巴托克的旁注指出，这一类型包括《匈牙利农民歌曲即兴曲八首》中的三首或者第三首。此例由第三首即兴曲的第 16—30 小节组成。民间音调开始于第 19 小节左手演奏部分。

例 6



有人认为写一首民间音乐改编曲比写一首原作要容易得多，或许是认为一首民间音乐改编曲的部分工作——音乐主题的创作，已由别人所完成。恰巧相反，我认为在某种情况下，因为受到主题本身的约束，所以用一首现成的音乐主题来创作时，就会遇到更多的困难。总之，要创作优秀的改编曲，作曲家必须完全像创作新作品那样，充分发挥他的创造性和想像力。

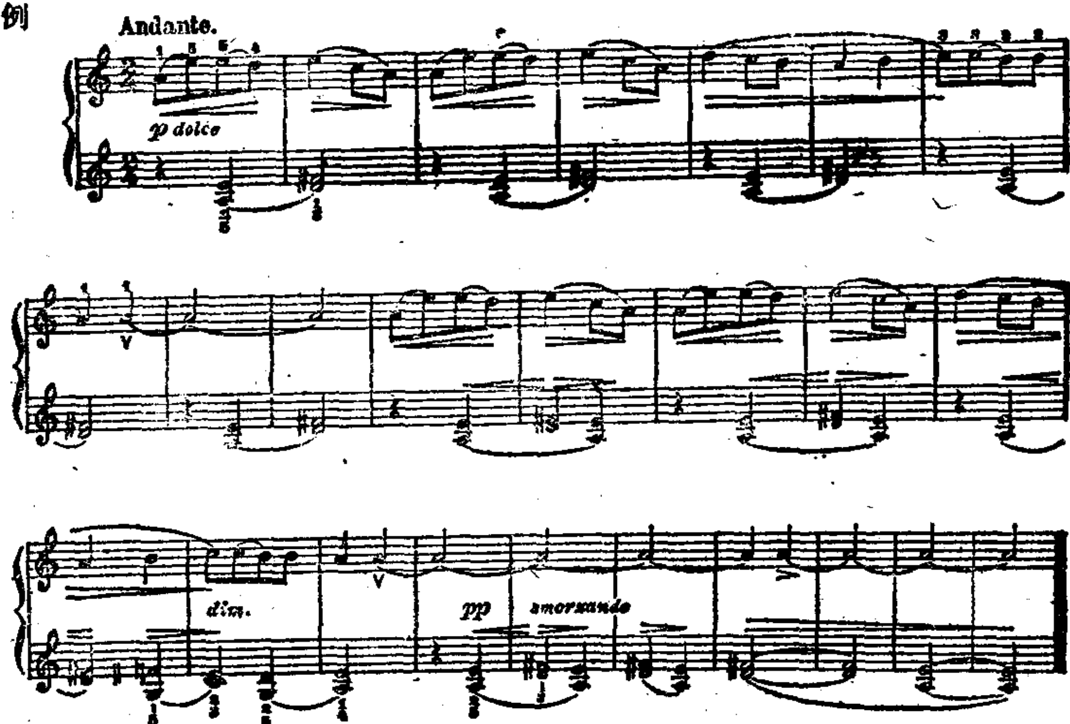
由于在用法上受到最简单的素材的限制，使得作曲家的困难增加了，通常要求作曲家掌握更加熟练、高超的写作技巧。①

过去，不少评论家——特别是西欧的评论家，对我们的改编曲提出非议的借口是：认为我们写得过分复杂而又虚假，这与民间音乐所固有的朴素气质是不相称的。

---

① 巴托克演奏了选自他自己的《献给孩子们》中的 a 小调和 d 小调两部分音乐以及选自柯达依的歌剧《哈里·亚诺什》的音乐来作为说明。我们选印的谱例，出自巴托克《献给孩子们》之三，该曲是作者 1940 年 4 月 16 日在宾夕法尼亚州朱尼亚塔学院(Juniata)亨廷顿独奏会上所演奏的曲目之一。

例



然而，固有的朴素气质的意思是什么呢？这是否指仅仅作为基础的那些最简单的三和弦呢？这些理论家只是死死抱住从西欧民间音乐的特征中得出的固有主张不放。他们得出的结论是：某一民间旋律只有一种固定的和声基础，几乎都只能用三个正三和弦（I、V 及 IV），似乎是仅仅这三个三和弦便可以用来为一切旋律配伴奏。可见，事实上西欧与东欧的民间音乐存在着极大的差别。后者的旋律构造中一般说来没有直接反映出属和弦的特征，因此，允许更多的被扩大了的自由和声手法。甚至在旋律构造中反映出主、属和弦特征的有特点的西欧旋律，也呈现出有运用各种精美的和声手法的可能性，这就需要作曲家具备充分的才能去进行探索了。①

周振锡译　邹鹿恒校

---

① 根据巴托克本演讲稿第一稿中的一条注解，我们得知巴托克演奏了一首勃拉姆斯的曲子（亦可参阅巴托克在哈佛大学演讲的第二部分作者所演奏的《德意志民歌》）。

音乐中的种族纯洁性

(1942)

关于人类种族的纯与不纯，这些日子谈得不少，出于政治原因居多，一般的言外之意是种族的纯洁性必须保持，哪怕要用非法的手段。那些支持这个问题的这一论点或那一论点的人大概都已透彻地研究过这一题目(至少他们应该研究过)，他们耗费了多年的时间查阅觅得到的已出版的材料，或者通过个人的调查研究来搜集资料。我没有这样做过，或许我双方都不能支持，甚至根本没有权利去支持。但是多年来我一直在研究人类生活的一种现象，大家称为民间音乐研究者的一些空想家认为这种现象多多少少是重要的。其表现形式就是各低层阶级的特别是农民的自发的音乐。在争论种族问题的现阶段，研究这样一个问题也许是适时的：种族的不纯对于民间(亦即农民)音乐有利还是无利(我这里的"种族"一词指音乐本身，和创作、保存、表演音乐的个人无关)？

东欧是我从事研究的主要地区。作为一个匈牙利人，我很自然地从匈牙利民歌开始我的工作，但是不久就扩展到邻区——斯洛伐克、乌克兰、罗马尼亚。有时我甚至转到较为遥远的国家中去(北非、小亚细亚)，以求得更广的视野。除了这种在当地的"积极的"研究外，我还进行"消极的"探讨，学习人家收集和出版

的材料。

刚一开始，我所调查的东欧境内的旋律类型之丰富多彩就使我大为惊奇。随着研究工作的进行，惊奇与日俱增。考虑到这些国家相对地来说是小的——人口四、五千万——民间音乐的品种之多确实令人不可思议！如果和其他较远地区的农民音乐，譬如说，和变化少得多的阿拉伯农民音乐的所在地区北非相比的话，那就更加值得注意了。

为什么会有这样的财富？它如何流传至今？这些问题只有到后来，得自各东欧民族的材料多得足够加以科学的分析时，才得到了解答。把这些民族的旋律作一比较，就可以清楚地看到，各种旋律曾有过不断吸收和摒弃的过程和持续数百年之久的频繁的杂交与再杂交。

* * *

我现在必须强调一个非常重要的事实。这种吸收和摒弃的过程并不象我们许多人所料想的那么简单。如果一条民间旋律越过了一个民族的语言边境的话，它迟早必将遭到某些改变，变化决定于环境的特别是语言的差别。两种语言中的重音、变音、韵律条件、音节结构等等越是不同，“移出”的旋律就可能幸运地得到越大的变化。我用“幸运地”一词，因为这一现象本身会引起类型和子类型的数目的增长。

我用了“杂交与再杂交”这一术语。现在，“再杂交”通常是以这样的方式进行的。譬如说，斯洛伐克人吸收了一条匈牙利旋律并加以“斯洛伐克化”；这种斯洛伐克化的形式然后可以被匈牙利人再吸收，加以“再马札尔化”。但是——我要再次说“幸运地”，这种再马札尔化的形式将不同于原来的匈牙利旋律。

从事语言学研究的学者发现语词的迁徙中也有许多类似的现

象。的确，民间音乐的命运和语言的命运是有许多共通的特点的。

为数甚多的因素说明旋律的交流几乎是从不间断的：社会条件、个人或民族的自愿的或被强制的移民或殖民化。大家都知道，东欧（俄罗斯人、乌克兰人、波兰人除外）主要由人数很少的民族居住，各民族人口约一千万，甚至还要少些，而且在边境上有着难以逾越的地理障碍。某些地区的居民完全是杂居的，这是战争蹂躏后，用殖民来填补空白地区的结果。这些民族的不断接触是轻而易举的。而且还有过武装征服（例如，土耳其人征服了巴尔干人）。征服者和被征服者杂居并相互影响各自的语言和民间音乐。

和外国素材的接触不仅导致旋律的交流，而且——这是更为主要的，会推动新风格的发展。与此同时，比较古老的风格一般地也能很好地保存下来，这将进一步丰富音乐。改变外国旋律，这一倾向可以防止这些民族的音乐国际化。各民族的素材无论它的起源是多么不纯，也会有它的明显特征的。东欧民间音乐的现状可以归纳如下：由于这些民族的民间音乐的不断相互影响，存在着大量丰富多采的旋律和旋律型。最终获得的"种族不纯洁性"肯定是有益的。

现在让我们看看相反的情况。如果你访问北非的一个绿洲，譬如说比斯克拉或它附近的一个乡村，你会听到一种结构相当统一和简单的民歌，然而它还是很能引人入胜的。然后，譬如说，你再向东深入一千五百英里去听听开罗和它周围的音乐，你会听到完全同类的音乐。关于北非的阿拉伯语系居民的迁徙和历史我了解得不多，但是我可以说，这么辽阔的土地上民歌是如此雷同，这就说明那里居民的迁徙和变化是相对少的。还有另一个因

素，北非的阿拉伯民族在人数上超过东欧小民族许多倍；他们住在一个大得多的地区内，除了含米特族的很少几个分散的岛屿外，他们不和言语不同的异族混居。

* * *

很清楚，如果对于民间音乐在最近的将来或遥远的未来得以幸存抱有希望的话（考虑到高级文明迅速地渗入世界的各遥远部分，其后果是相当值得怀疑的），人为地竖立起一道长城用以隔离各个民族，对于民间音乐的发展是没有好处的。完全脱离外国的影响意味着停滞不前；很好地吸收外国的动力有可能丰富本民族的东西。

语言的生命和高级艺术的发展二者之中有着值得注意的类似现象。英语和其他条顿语言相比起来，是不纯的；它的词汇中约百分之四十是非盎格鲁-撒克逊来源的。虽然如此，它发展了无可比拟的表现力和个性特点。至于说到欧洲的高级艺术音乐的发展，每一个音乐家都知道，由于尼德兰十五世纪的音乐风格移植到意大利，以及后来各种影响又由意大利传播至北欧，其结果是多么深远、幸运。

* * *

为了使读者有个概念，民间音乐在它们的漫游中是如何演变的，我想举一个例子，也许大家都会对它感兴趣，因为它是关于著名的《拉科齐进行曲》的。其来源——目前尚未完全弄清——的故事如下：

匈牙利人中有一首流传甚广的自由朗诵式（parlando rubato）节奏的器乐曲，多半用一种单簧管型的木管乐器来演奏。按照传统，十八世纪初该曲曾在拉科齐亲王率领的反对奥地利的民族斗争的军队中演奏；因此它被称为《拉科齐之歌》。李斯特在他

的写于《匈牙利狂想曲》之前的某一改编曲（《马札尔歌曲》，后来李斯特本人把此曲收回，不再流传）中曾用过这一旋律。

某人，也许是一个军乐队的指挥（这一点也尚未弄清楚），非常自由地改编了这一自由旋律，把它变成节奏坚定有力的军乐；并且加上了许多十八世纪中欧艺术音乐乐汇中所典型的器乐装饰短句。这位至今佚名的改编者所用的这些装饰性动机，也许并非取自它们的原始素材，而是用了所谓的“威尔本科斯”（verbunkos）音乐（一种英雄舞曲），它在匈牙利已经如此流行，它的许多要素都已渗入匈牙利。这样，使《进行曲》有别于《拉科齐之歌》的许多新要素都可以很清楚地明确了。

但是《拉科齐之歌》来自何处？有一种传遍遥远地区的阿拉伯-波斯旋律，东方特点很明显。我们在波斯听到它；阿拉伯人在伊拉克和阿尔及利亚唱它；在小亚细亚也可偶而听到它；罗马尼亚人几乎在他们的语言境内的每一处都唱它、演奏它，并称之为“长旋律”。乌克兰人的英雄诗篇（《杜米》）是配上这个旋律唱的，还有一支叫露斯尼亚的乌克兰人（他们住在匈牙利的东北角）也知道这条旋律。

如果我们把这阿拉伯-波斯型旋律的形形色色的例子和《拉科齐之歌》作一比较，就能辨认出几个共通的特点。《拉科齐之歌》就是“长旋律”的“马札尔”形式，这一点似乎可以肯定下来，它可能来自邻近的露斯尼亚人（拉科齐正是从匈牙利的东北角开始起义，在那里，匈牙利、露斯尼亚和罗马尼亚的语言地界有着共同的边境），也可能直接来自征服者土耳其人。

因此，如果我们分析《拉科齐进行曲》，我们发现其中有源自阿拉伯-波斯“长旋律”的要素、东欧-匈牙利要素和中欧艺术音乐的装饰性动机，真是集形形色色要素之大成！然而，它们改变、

融合、统一后终于形成了一首在精神和特点方面都无法否认地是匈牙利风格的名曲。

汪启璋译

一

匈牙利新艺术音乐的主要特征*

(1943)

关于音乐中的“革命”与“演变”

在这八次讨论中，我准备向大家介绍匈牙利“新”艺术音乐的主要特征。一方面，它有着不同于其它任何一种艺术音乐的特色。另方面，它又与其它艺术音乐具有某些共性。作为本专题的开场白，我必须先对一些虽然十分常用但往往被曲解了的术语作个解释。有这么两个术语，被称为“革命”(revolution)和“演变”(evolution)。

尤其是革命这个词，在与当代音乐相联系时往往被滥用。不管哪一个作曲家，只要能写出某种类型的新音乐，便会被人们封为革命音乐家。现在让我们来探讨一下革命的准确含义。按照辞典上的解释，这个术语意味着形势的颠倒，根本的改变。换句话说，就是对过去存在的一切作全盘否定并重新开始，另起炉灶。

而演变，除了少掉字母“r”之外(指英文“革命”与“演变”拼法之差。——译注)，几乎和革命是同一个词，它的意思是，某些过

* 巴托克1943年曾在美国哈佛大学讲学，总题目是《匈牙利新艺术音乐的主要特征》。原计划分八个课题进行，后因健康原因，第四讲结束便告中断。这四次讲稿后来收入本杰明·萨科夫选编的《贝拉·巴托克文集》(英文版)中。——译注

去已存在的东西在自然进程中的发展，即程度上的变化。如今，既然这两个词事实上已经几乎彼此成为反义词，这一个字母之差便成为根本区别之所在了。这个区别比起“iota”（希腊文第九个字母“I,i”的发音。——译注）之牵涉到homoiousios和homoousios的著名例子还要重要得多。前者的意思是(耶稣基督)“圣子”，在实质上和“圣父”意义很相近，但又不完全相同。后者的意思是(三位一体的)“圣子”，与“圣父”实质上完全一样。① 这个宗教见解上的微小差别竟成了古拜占庭帝国内部纠缠不清的争吵和流血的起因。幸亏时代已经不同——在艺术领域里至少可以这么说！——因而在革命派或演变派之间再也不至于发生流血事件了。

让我预先说一说，艺术的革命(例如在音乐中)，严格地说，意味着对以往使用过的每一种方法的否定而且几乎是从零开始——要把时钟拨回到几千年以前。因此，艺术的彻底革命是不可能的，或者至少也决不是为要达到目的而可望采取的一种手段。联系到音乐领域，它甚至是意味着对今天人们正在应用着的所有乐音的抛弃，而且必须发明出某种不同的材料来取而代之。我们很难想象这种新材料究竟为何物，因为不是由乐音所构成的任何材料必将动摇音乐的基础；音乐必须建立在乐音的基础上，否则就不成其为音乐了。这样的革命是荒谬的，是十足的胡说八道。因此，我们可以断言，音乐中即使是最革命的运动也有其自然的局限性。它必须保留原来的材料；当然，它至少还是可以推翻数千年来由这些材料发展起来而迄今仍在应用中的体系的。只有这种部分的革命倾向才是可以想象的，但即使如此，也还是有其十分严重的缺陷——正如下面我们将要看到的。

---

① 按《圣经》教义，“圣父”（上帝）、“圣子”（耶稣）、“圣灵”为三位一体，故从某种意义上讲，“圣父”和“圣子”是一回事。——译注

例如，有一种四分音体系。它的最著名的代表是捷克作曲家阿洛伊斯·哈巴（Alois Haba,1893—）。另一个是生活在巴黎的俄罗斯作曲家维斯涅格拉斯基（Вишнеградский）。哈巴用二十四个四分音就象勋伯格用半音阶的十二个音一样。所以，四分音体系可以叫做超半音体系，这在理论上倒是相当富有想象力的。可是在实践上，非常严重的缺陷就暴露出来了。必须记住，作为十二音半音体系中最狭窄的距离的小二度，听起来已经够激烈和刺耳了，而演奏者还是试图通过稍稍地扩大这个距离来减轻这种刺耳的程度（相当下意识地）。当然，这完全可以办到，在弦乐器、人声以及一定范围内的管乐器上都是毫无困难的。但在钢琴和其它键盘乐器上便无法做到。这就是为什么当用弦乐器来演奏堆满着小二度音程的音乐时听起来并不感到那么刺耳之原因所在。附带说一下，这并不意味着这样的音程——如双弦音（doublestops）——在钢琴音乐中必须尽可能避免。相反，在钢琴音乐中有另外的方法可以缓和这种音响的刺耳。这在我以后另一次关于动力分布差异的讨论中将会谈到。

四分音的距离上有半音距离的一半，这样便产生出一种更不悦耳的效果。想用扩大距离的办法来减少四分音音程的刺耳是不可能的——理由很简单，就是没有扩大的余地。此外，如相邻的四分音同时使用，象双弦音那样，则更加讨厌的音响副产品便会随之而出现：其脉动犹如钢琴上与一键相配合的两根或三根弦中有一根稍微跑了音时所发出的声音一样。这些并非有意的脉动之不断出现，使多声部的四分音音乐几乎不能容忍。这个问题根本无法解决：自然法则与物理现象可不是任何一种革命所能征服得了的。

阿洛伊斯·哈巴还有另一个革命的主意，是关于音乐结构的。

他宣称音乐作品中的任何一种重复都应该一律废止，包括大规模的重复。结果便取消了“可理解的结构或形式都是由各种不同的重复而产生”这一条基本法则。音乐中如果没有重复，任何结构便不可能存在。可以这么说，哈巴对音乐作品的结构的排除，是一种相当无聊的想法。我感到，也看到，上述这两种革命的主意都是没有生命力的。眼下，既不可能得出令人满意的结果；今后，也不可能成为进一步发展的基础。

哈巴的主意过于复杂化。而另一些革命者则相反，企图简化素材：他们排除这，排除那，最后陷入一种过分简单的境地——结果都十分可悲。

我认识一个音乐家，是一位有才华的钢琴家，他的名字叫威斯豪斯 (I. Weisshaus)，是我以前的一个学生。此人是最激进的当代音乐倡导者之一，曾在美国开过一些专门演奏当代钢琴音乐作品的音乐会。但他关于作曲的主意是相当古怪的。例如，他写过一首独唱曲，没有任何伴奏自不必说，在这首曲子里他用元音字母当作歌词，就象练习曲那样。而且，这首歌只用一个单独的音，自始至终用不同的音值重复着这个音，配合以渐强、渐弱、强、弱的互相交替。你们也许会有同感，采用这种将材料削减了几乎等于零的办法，正好表现了在音乐作品价值的创造上的一种相当狭窄的态度。这种倾向在美术中也有相应的流派，尤其是在绘画中，本讲稍后部分将进一步阐述。

威斯豪斯还有另一个关于作曲的主意，这一回是关于管弦乐的。事实上他已写过一首乐曲，其中有一个八至十小节长的主题，整首作品始终由这个主题不加变化地重复着。他把乐队的全部乐器分成十二组，每组都齐奏这个主题。但这些组都依次在高半音上进入，直至所有的组同时在十二个调上演奏相同的主题。这样

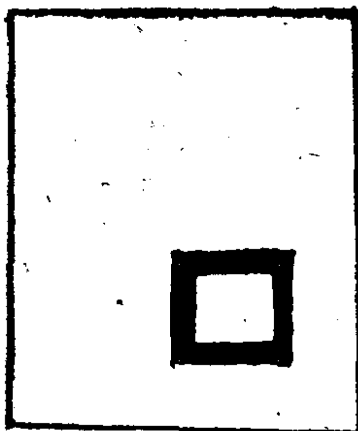
的作品，既太简单又太复杂。一方面，让一个主题不加变化地重复十二遍，实在有点单调。另方面，让一个人的耳朵去听在十二个调上同时演奏的主题，这又未免负担过重。依我看，这些主意都是没有前途的。

除了威斯豪斯之外，另一些作曲家则提出第三种想法，就是从音乐中排除一切有固定音高的音响。也就是说，只为打击乐器作曲。这种主张似乎在这个国家（美国）已有相当的市场；事实上，我曾经见过一场全由打击乐组成的音乐会。不管对节奏和其它手段的用法抱有多么大的好奇心，我想对一个听者来说，要坐下来耐心听完一场完全由打击乐所组成的音乐会，毕竟还是一种相当乏味的经历。尽管我个人对探索打击乐不同的新用法有着强烈的兴趣，还是免不了有这种感觉。如果是纯粹用打击乐器来为舞蹈写伴奏，这种主意倒是我所乐于接受的。在此情况下，舞蹈是主体，是主导因素，而有规律的打击乐噪音只不过是附属品。我再重复一遍，把打击乐本身作为唯一的手段，没有其它音乐作为背景，对我来说，总感到太过分了，效果令人厌倦。

类似的倾向也已出现在文学作品中，尤其在诗歌中。在那里，格律与相对比或相近似的字韵（或者毋宁说是由诗词所产生的音乐的和谐性）有时被看成是比词义本身更为重要的因素。再进一步发展，单词便作为独立的单位被应用了，与上下文互不相干，只有自身的含义。这些试验最终导致单词的彻底被抛弃而代之以清一色的单一元音或偶尔加进辅音。大约十五年前，我在德国见过一本印刷品，里面所辑录的尽是这一类的“诗”！其实，为了好听而纯粹使用元音的这种作法，可认为已超越了文学的范畴；实际上已闯入音乐的领域了！

在现代绘画中我们也可看到类似的倾向。最先出现的是对客

体的排除，以及纯粹用各种各样的直线、曲线和几何图形来表达，丝毫不涉及存在于自然中的任何外形。这些直线、曲线等等是按一定计划而应用的，以构成画面平衡与整体和谐为目的。康丁斯基(Kandinsky)就是尝试用这种风格并已达到值得重视的效果的第一位画家。他的这种无客体绘画还算是比较复杂的。在康丁斯基之后，另一些画家更企图简化这种方法。这些画家当中有一位荷兰出生的（皮埃特）曼德里安（[Piet]Mondrian）此人生活在巴黎，直至法国大败(1940)才来到美国。他在国际上很有些名气，尤其是在“进步”的集团中。在希尔佛萨姆，有一次我在著名的荷兰建筑师杜达克(Dudok)家里见过一幅最简单的画，是杜达克的朋友曼德里安作为礼物送给他的。就象下面这个样子①：



巴托克为曼德里安绘画所作的示意图

当我看到这幅画时，我说：“象这样的画，大概每天都可以大量生产吧”，但杜达克先生回答说：“啊，不，绝对不。”曼德里安曾经告诉过他，说他，曼德里安，曾为这幅画连续工作过好几天，也许甚至是几个星期。为什么一幅如此简单的画竟有必要花费那么多时间去进行构思，我简直无法理解。但似乎其中的比例，正

① 这张插图用墨汁画于浅黄色半透明的纸上，是编者从一个装有讲课记录的封套中找到的。——原注，下同

方形的位置以及里面是填进一个圆圈还是让它空着，黑白的分布如何体现出最理想的均衡感，这对高度协调来说，都是十分重要的，而这些都必须能从图中显示出来。

我还在朋友家见到过另一些曼德里安的画，那些画不象这一张那么简单。但所增加的内容也无非是一个角上的黑圈圈，另一个角上的横杆杆（诸如此类）。即使如此，这种将方法简化到仅仅比没有稍微多一点儿的做法，还是使我感到太过分了。我只是一个音乐家，没有资格去对绘画进行评价。但这种简化手段的做法，对良好的艺术欣赏来说，实在是一种相当可怜的发明。前面提到的威斯豪斯的歌曲与之相比，水平不相上下。

有一种现象很值得我们注意：在所有三种艺术分枝——绘画、文学和音乐中，类似的革命倾向都是同时发生的。在绘画中，这种倾向已获得一定的成功；事实上，曼德里安的画和其它画家的类似倾向的作品还是经常被人买去的。在文学中成功较少，而在音乐中则毫无成功可言。

如果我们回过头来看看勋伯格和斯特拉文斯基这两位过去几十年来最主要的作曲家，便可发现他们的作品显然是演变的结果。从他们作品的延续来看，既没有对以前方法的突变，也没有废除前辈作曲家所用过的几乎任何一种方法。我们所看到的，是从他们前辈的样式与方法到他们自己的风格与表现手法的逐步变化。

先让我们来看看勋伯格的作品。任何人只要听过勋伯格最早的作品，尤其是他的弦乐六重奏《升华之夜》(Verklärte Nacht)或大型合唱与管弦乐作品《古列之歌》(Gurrelieder)，就可看出它们是瓦格纳风格的一种延续，一种进一步的发展，或者——如

果允许我使用这个字眼的话——是瓦格纳风格的一种夸张。再进一步就是他的两首弦乐四重奏：第一首是大约五十分钟的单乐章，它使我们不知不觉地会想起李斯特的钢琴奏鸣曲（当然仅仅是指它的冗长的结构，而不是指它的风格）。就风格而言，这首四重奏则是瓦格纳音乐的更进一步的发展，十分复杂化，十分半音化，也许还混合着马勒和(R.)施特劳斯的因素。第二首弦乐四重奏，在最后两个乐章中加进了一个声乐声部。据勋伯格本人宣称，第二首四重奏是他最后的一部调性作品。[①] 作为非常连贯的更进一步发展，下一步便导出了作为作品第11号的三首钢琴小品——通常被认为是勋伯格第一部彻底抛弃调性的作品。[②]

这些钢琴小品，就象勋伯格随后创作的另外九首或十首作品一样，还没有显露出预先建立的体系。后来，他创立了一个包含一定法则的体系，他称之为十二音体系，并在其后的所有作品里严格坚持这个体系。要对他最后的那些作品作详细介绍可能离题太远。但可以这么说，尚未发现其中有风格上的根本改变。可能由于这个体系的应用而变得更加复杂，但其表现风格则仍然保持着他在作品11号中所创始的主要特色。

勋伯格和斯特拉文斯基之间正好形成鲜明的对照。这也不奇怪！因为斯特拉文斯基从迥然不同的起点开始（他的创作生涯中经历过好几次开始）。[③] 他不喜欢瓦格纳的音乐，这是众所周知的。为了取代瓦格纳，他转向以当代的法国音乐，尤其是以他的俄罗斯前辈的音乐作为起点。他赞赏莫扎特风格的透明性，但他年青时期似乎对贝多芬的音乐缺乏研究，这至少在他的自传的第

---

① 这两首四重奏的编号是 op.7 和 op.10，分别为d小调和#f小调。——译注

② 这里有批注为证。

③ 斯特拉文斯基晚年再一次转向序列音乐，但仍保留自己的风格。——译注

一卷中已有所表露。事实上，斯特拉文斯基写道，当他计划写作他的钢琴奏鸣曲时(1925年)——当时他已年过四十——才想到对这个领域作一点初步研究也许是有益处的。这样他才转向了贝多芬的钢琴奏鸣曲，而且正如他所说的，发现了它们是极好而有趣的音乐(大意)。这说明直至1920年代初之前他还不懂得贝多芬的奏鸣曲。他最早的作品，例如四首钢琴练习曲，还不怎么出名。但他的《焰火》，一首令人眼花缭乱的管弦乐作品，已可看出是以上述因素作为起点的，虽然其中已具有一些个人的特征。随后是舞剧《火鸟》，一部更有造诣的作品。和《彼特鲁什卡》一起，又加进了一种作为主要成分的新因素：俄罗斯农民音乐。这种因素一直保持在相继而创作的、风格更加完美的《春之祭》中，或多或少也在《夜莺》中，最后，作为最高的成就而体现在他的《乡村婚礼》中①。

这时，几乎所有的动机(例如在《春之祭》中)都似乎是俄罗斯民歌动机或其精巧的仿制品。而为它们所配的和声又是那么奇妙，简直把俄罗斯田园风味的音乐发展到登峰造极的境地。但，尽管到处都充满着这种不可思议的新奇的因素，前面提到的那些作为最初起点的基础仍然可以辨认出来。甚至与过去任何结构程序都迥然不同的，由固定音型所支持的纹理粗糙、脆弱而拗口的音乐结构，也都可从短小的俄罗斯民歌动机中找到其渊源。这些，正如我们所常常见到的，是由四小节、二小节、甚至一小节所构成。

① 《焰火》(Fireworks)，交响诗，作于1908年；《火鸟》(Firebird)，舞剧，作于1910年；《彼特鲁什卡》(Petruskka)，舞剧，作于1911年；《春之祭》(Le Sacre du Printemps)，原为舞剧，后改组曲，作于1913年；《夜莺》(Rossignol)，交响诗，1919年首演；《乡村婚礼》(Village Wedding Scenes)，舞剧，作于1915年。另一舞剧《普奇耐拉》(Pulcinella)，作于1909年。——译注

在《乡村婚礼》之后，出现过一个短暂的爵士时期，并有少量作品。①

随后又进入另一个不同的时期，中间时而有所间断，这个时期一直延续到今天。这就是斯特拉文斯基的新古典主义时期，《普奇耐拉》的音乐仅仅是作为一种准备学习。而真正的开始要算他的管乐八重奏（作于 1923 年。——译注），接着是钢琴协奏曲（管乐与打击乐）、钢琴独奏小品，还有许多别的作品，因为为数过多，不可能一一罗列出来。这个时期刚开始，一次我在巴黎见到斯特拉文斯基，他告诉我，为了达到他的目的，他认为他完全有权利将他所认为合适的任何材料吸收进他的音乐中。这种信念使我们想起莫里哀的格言：Je prends mon bien où je le trouve（意即“见善而为之”。——译注）。在这个信念的驱使之下，斯特拉文斯基转向了过去的音乐，转向十七、十八世纪的所谓古典音乐，以此作为新的起点。而这种重新开始却体现了是纯粹演变的原则，绝对没有革命的概念。

有人认为斯特拉文斯基的新古典主义风格是以巴赫、亨德尔以及与他们同时代的其他作曲家为基础的，这是一种相当肤浅的见解。其实，他只是转向那个时期的材料，转向巴赫、亨德尔和其他人所用过的样式。斯特拉文斯基用自己的方法去运用这些材料，按他个人的精神去进行安排和改造，从而创造出具有新的个人风格的作品。他也尝试过将巴赫或亨德尔的精神搬到自己的作品中，结果只是仿造而不是创造。

从以上的讨论中我们已可看到，在最近几十年中，那些最有成就的作曲家并不是借助于破坏性的革命；事实上恰好相反，他

---

① 这里的批注指出，这些作品已编入目录。

们的艺术的发展正是以稳步的连续的演变作为基础的。

同样，演变也是匈牙利新艺术音乐创作的基本原则——我们的下一个专题。

匈牙利新艺术音乐的基础

在详细介绍匈牙利新艺术音乐的基础之前，先给大家扼要地介绍一下上个世纪末匈牙利的音乐概况，并对这个国家的历史作一简单的回顾，我想是有好处的。

十六世纪上半叶，匈牙利经受过土耳其人入侵和占领的灾难。这个占领持续了约二百年，范围遍及首都布达佩斯以及这个国家的最重要部分。在土耳其占领期间和解放战争——既带来自由，也带来奥地利军队的严重破坏——以及继之而来的对哈布斯堡王朝的压迫这一长期的斗争中，文化事业尤其是音乐事业根本就不可能有任何发展。我们有过一些民谣歌手或吟游诗人，其中有的甚至能将他们所创造的旋律用原始的方法记录下来。但总的来说，他们的活动并没有产生任何重要影响。我们的农民当然只能紧紧守住他们传统的旋律，因为他们的生活条件是与法国革命前的法国农民相近似的。事实上，在匈牙利，由伯爵、男爵和中上阶级所构成的知识阶层是不会对农民有所关心的；相反，他们鄙视农民阶级，仅仅把它看成劳动力，看成他们土地的附属品。

到十九世纪初，音乐的发展形势稍有改善。某些大地主建立了他们自己的宫廷乐队，例如，著名的艾斯特哈齐伯爵就曾多年聘请约瑟夫·海顿为其宫廷或家庭作曲家。后来出现了李斯特，他发现了他所称之为并相信是吉卜赛的音乐，而其实是由吉卜赛乐队传播的匈牙利都市音乐，并用这种素材写出了他的匈牙利狂想曲。我们的受过教育的民众为这些狂想曲热烈喝彩，就象柏辽

兹将《拉科齐进行曲》① 编入管弦乐总谱之受到欢迎一样。接着出现的是歌剧作曲家弗兰兹·埃凯尔②，他在作品中混合着当时的意大利歌剧风格和匈牙利都市吉卜赛音乐的特征。也可以说，埃凯尔的风格是一种混血儿。他的作品至今仍在匈牙利演出，但在国外却完全不出名。人人都相信，建立一种独立的、民族的匈牙利艺术音乐的日子已经来临。但随后所作出的努力，并未能实现这种强烈的愿望。十九世纪下半叶，某些作曲家致力于发展匈牙利的都市吉卜赛风格，但未能取得持久性的成功。另一些则成为瓦格纳的崇拜者。这种崇拜本身并不坏；相反，它今天仍然是值得鼓励的。真正不好的是这些崇拜者中有人已发展成为瓦格纳的机械的模仿者。他们滥用最陈腐的曲调——瓦格纳风格中的糟粕——去写作歌剧。这种作法是没有出息的，的确一点儿用处也没有，这对任何其他国家也不例外。从匈牙利的角度来看则完全是有害的，因为瓦格纳的气质不适宜用来表达匈牙利音乐所可能要表达的任何东西。即使仅仅用来作为一种进一步发展的基础也不合适。另一些作曲家则转向勃拉姆斯并模仿他的风格，这虽然是与瓦格纳完全不同的另一种风格，但其性质仍然是太过于德国化了，不能作为我们的起点。这就是这个世纪末的形势和条件——相当可悲的条件。

然而，我们知识阶层的领导人物越来越主张创立自己的匈牙利音乐风格。他们想到要效法捷克作曲家斯美塔那和德沃扎克、

---

① 拉科齐（Rakoczi）：匈牙利十八世纪初反抗奥国侵略的民族英雄，也是一首匈牙利民歌的歌名。柏辽兹在《浮士德罚入地狱》（Damnation de Faust）中，李斯特在第十五号《匈牙利狂想曲》中都采用过这首民歌作素材。

② 弗兰兹·埃凯尔（Franz Erkel，前译艾克尔，1810—1893）：匈牙利民族歌剧创始人，布达佩斯音乐学院第一任院长。——译注

挪威的格里格，特别是俄罗斯作曲家的做法。但只是抱着对现状的强烈不满和改变现状的迫切愿望，可谁也不知道该做些什么和从哪里入手。匈牙利的乡村农民音乐仍然完全不为人们所知，尚有待于发现。

本世纪初，出现了几个更有远见的年青的匈牙利作曲家。他们先是如饥似渴地研习古典音乐，以便掌握必要的作曲技巧。但是，十九世纪德国浪漫派的风格并不十分符合他们的口味和意图。尤其是瓦格纳的音乐，对他们来说，结构过于臃肿，德国味也太重。他们对瓦格纳的半音主义和浪漫主义持否定态度。从李斯特的早期作品中似乎可以得到更多的动力，他的透明性完全不是德国的；当然，还可以借鉴法国的印象派音乐。这些作品的创新精神，对他们未来可能选择的道路提供了十分有价值的启示。

所有这些来自外部的促进因素，对于任何国家的任何作曲家来说，都面临着一个如何对待的问题。而匈牙利人的远见，使他们有可能把注意力集中到一种当时尚未为人们所知、也尚未被开发的原始材料上，它在其它国家中是更不会为人们所利用的。这种材料极其重要，就是东欧尤其是匈牙利的农民音乐。这种材料绝不是垂手可得，也不是一口可以吃下去的，为了发掘这样一种直至那时还完全不为作曲家所了解的音乐，摆在面前的是有大量艰苦的工作等着去做。这种新鲜的素材被逐渐发掘出来了，和由吉卜赛乐队传播的、存在于李斯特的狂想曲及勃拉姆斯的匈牙利舞曲形式中而为当时音乐界所共知的那种匈牙利都市音乐大不相同。匈牙利都市音乐也有它的价值，勃拉姆斯，尤其是李斯特也应用得相当成功。然而，当时我们这些年青作曲家都本能地感到这种风格有其局限性和短处，不适合用作进一步发展的基础。它

的短处是风格趋于一般化，感情过于浮夸，而且，在一定程度上略嫌过于复杂。

就这样，创造匈牙利“新”艺术音乐的基础终于被奠定了，第一，掌握过去和当代的西方艺术音乐的普遍知识：作为创作的技巧；第二，以新近发掘出来的乡村音乐——一种无可比拟的完美的材料：作为作品的灵魂。

可以尽量发挥这种材料对我们的影响，诸如调性、旋律、节奏以至结构的影响。下面就来谈谈关于调性①的影响及其带来的主要结果。

甚至正当我们刚刚着手探究匈牙利农民音乐的时候，便十分惊讶地发现其中大部分，尤其是在那些我们认为是最道地的民间旋律中，都不存在普通的大小调音阶。我们看到的是中世纪艺术音乐中最常用的五种调式，此外，还有一些在调式音乐中从未见过的其它调式，甚至包括具有类似东方特色(即包含有增二度)的音阶：



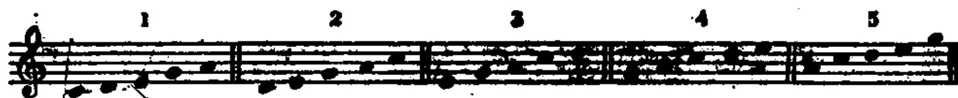
以上音阶，没有一个能用自然音列的八度截段来表明的；不论从键盘上哪一个音开始，总会要出现黑键。此外，在表面上，我们还从最古老的匈牙利素材中发现一种“不完全的”音阶，其主要特征是具有一种特殊的旋律结构：下行结构(descending structure)②：



① 原文如此。疑为“调式”之误。——译者

② 原稿中缺此例，由编者从巴托克的《匈牙利民间音乐》(伦敦牛津大学出版社1931年版)第17页中引录增补。全音符G表示最末一音。巴托克的全部民间音乐抄本几乎都是(按照芬兰民俗学者I.克兰的体系)将主音移在这个高度上。

以上是一种无半音的五声音阶。正象自然音阶有相应的七个调式一样，五声音阶也有相应的五个五声调式：



上例第一种音阶是中国音乐中所常见的，而最后一种只用于“古老的”匈牙利旋律中。其余的则见于东俄罗斯各民族以及中亚的音乐中。

无半音的五声音阶，由于缺乏某些音级而具有一种独特的跳进，这正好与例如瓦格纳音乐中所应用的半音化的七声音阶形成对照。所以我们把它当成——下意识的——瓦格纳及其追随者的极端半音主义的最合适的解毒剂。这样，我们的创造性的工作便有两种不同的起点：即民歌旋律中的调式和最古老音乐中的五声音阶。我想先谈谈关于调式对我们作品的影响，尤其是对我个人的音乐的影响，以及它所带来的特殊的结果。

但在这样做之前，我想离开一下正题来回顾一下150—200年前那个时期西欧艺术音乐的情况。如所周知，当时大小调已经取得统治地位，而先前曾占优势的调式已经绝迹。关于那个时候大调音阶的用法，这里没有什么好补充的。而小调音阶，由于它的二重性，情况大不相同。所谓旋律小音阶，有两种形式：上行时采用大六度和大七度，下行时这两个音阶则为小音程。所有这些本已为人们非常熟悉知道的，我提到它们并非由于它们的本身；人们可能不太知道的则是这两种形式的同时出现，一个声部用一种形式而另一声部用另一种形式。两种音阶形式的重迭便产生了一种相当现代化的不协和音响。以 a 小调为例。两种音阶上半截重迭（它们是相互背离的）的结果，就是 ♯g 和 ♮g 的同时鸣

响，♯f 和 ♮f 的同时鸣响，或两者兼而有之。值得注意的是：当时的作曲家并非有意通过这样做去创造什么新的和前所未闻的不协和和弦的；由此产生的和弦丝毫不关重要。重要的是两个声部的连续不断的线条：一个声部因为是下行，要求用 ♮g 和 ♮f，另一声部则要用 ♯f 和 ♯g（当然，都属于 a 小调）。假如我们把这两种模式都看作是小音阶的调式（它们也的确"是"调式），那么，作品中同时应用它们的那些地方，将必然呈现出一种双重调式①。

自早期的贝多芬作品以后，这种用法在艺术音乐中已完全绝迹，只是到了二十世纪的更加发展了的形式中才又重新出现，正如后面我们将要看到的。在阐明这种重现与发展之前，还必须再次离开一下正题。

刚才，我用了"双重调式"(bi-modality)这个术语，一个陌生的名词。但还有两个十分常用的术语，我几乎想称之为"标签"："无调性"（或十二音体系）和"多调性"（如只有两个声部则只涉及到"双调性"）。多调性是指在两个或更多声部的音乐中，不同的自然音调性的同时应用，每个声部都用各自的调。多调性的先驱者常把他们的体系看成是与无调性相对立的；前者是双重、三重或四重的调性，后者则取消调性，或号称是这样做的。

我们已提到无调性。但真正的或"绝对的"无调性是不存在的，即使是勋伯格的作品也不例外，因为有关和声的相互关系以及这些和声依次与它们的基础音之间的关系这个自然法则是无法改变的。每当我们听到一个单独的音的时候，便会下意识地把它当作一个基础音。当我们再听到随后出现的另一音时，我们必然——仍然是下意识地——把它和那个已被当作基础音的第一个

① 巴托克原稿中指明"引用巴赫、海顿、莫扎特以及早期贝多芬的例子"。

音联系起来，并按照它与后者的关系去进行理解。

这里有必要提及一个维也纳作曲家豪埃尔（J.Hauer），他写作十分新奇的音乐，并自称是真正的唯一的无调性作曲家——是他，而不是勋伯格。你们瞧，在中欧的确有过一场谁是真正的无调性主义者的竞争。豪埃尔的《第七管弦乐组曲》在1927年法兰克福国际音乐节上取得一定的成功。这首组曲初听起来色彩丰富，但最后只感到是由装饰了的和弦音型所构成的多少有点儿单调的进行。由于偶然的机会，我这里弄到了他的一首短小的作品，现在弹给你们听听，让大家看看真正的无调性音乐到底是怎么回事。在一首所谓无调性的作品中，人们忽而认定这个音是基础音，忽而认定另一音是基础音，并设想所有在这首乐曲中出现的其它音都是与这些被认定的基础音有联系的（如下例）①。

例1



当人们遇到所谓多调性音乐时，也会出现同样的现象。这里，多调性之所以存在也仅仅是视觉上的，那是因为人们的眼睛看到这种音乐。但我们的内心听觉仍然会选择一个调作为基础调，并将其它调的音看成是从属于这个调的。其它不同的声部都会被解释为包含着被选定的那个调的变化音。我想打个比方：我们的两

① 此例发现于装有巴托克讲稿的封套中，摘自豪埃尔的《序曲选集》（1921年柏林版）。其中第六小节的还原记号为编者所加。

眼不可能同时去看清两幅完全不同的图画；它们必须集中视线到其中的一幅上（由两眼的正常距离所产生的微差是无关紧要的）。如果有人不幸生就一双斗鸡眼或斜眼，其中一只眼也会逐渐不自觉地放弃造成干扰的第二幅画；这种人将会只使用他的一只眼。同样，我们的听觉也不可能集中到两个或两个以上各自有基础音的调上面，也是这个道理；通过确认一个主要的调可以减少其它各调带来的混乱从而能把问题简化。

顺便说一下，不少恶果都是由于对多调性或双调性的盲目崇拜而造成的。有些作曲家随便写出一个平庸的自然音旋律，就说是C调吧，然后在#F调上配上一个平庸的伴奏。听起来确也相当古怪，于是乎，受骗的听众便异口同声地喝采："唉呀呀，多么有趣、多么现代化而又大胆的音乐呀。"这种哗众取宠实在一文不值。① 顺便提一句，许多斯特拉文斯基的音乐，还有我的音乐，有时看起来也很象是双调性或多调性的。

例 2



于是，那些多调性的急先锋也就把斯特拉文斯基当成是他们多调主义者的伙伴了。然而，斯特拉文斯基审慎地否认这一事实，哪怕是这种从外形看来象得入骨的例子（例 2）②。

---

① 此处的批注是："可能用李斯特的谱例，附有反常的伴奏。"

② 巴托克指定以他的《蓝胡子公爵的城堡》为例。编者从钢琴—声乐谱中选出此例（例 2）。同时又指出可以用斯特拉文斯基《春之祭》中的"少年之舞"作为例子。

现在我们可以回到调式的讨论上来。正如两种形式的小调可以同时应用：

例 3



两个不同的调式也可以同时应用。例如①：

例 4



让我们更深入地来观察一下上面这个例子。作为同基音的利底亚和弗里几亚音阶相重迭的结果，我们可得出一个包括所有半音音级的自然音综合音阶。然而这些表面上的变化音级，其意义则完全不同于过去时代的半音风格中的变化和弦音级。一个和弦中的半音变化音与其非变化形式有着紧密的关系；它是引入下一和弦各自的音的过渡。但在我们这种多调式半音体系中，有升降号的音根本就不是变化音级；它们应是自然调式音阶中自然音级的组成部分。

如果我们观察这两个调式，第一，可看到上面一个是弗里几亚调式而下面一个是利底亚调式。第二，可看到两个调式的上半截的关系，正好与两种形式的小音阶的上半截的关系一模一样。因此，我们可以宣称，我们的例子所表明的，是将上面提到过的老一辈作曲家那种方法扩大到了音阶的下半截。为了避免引用过

① 巴托克在黑板上写出的另两例已由编者略去。

多的例子，这里只给大家看一个作品，其中这个原则已付诸实践——至少是部分地①。

例 5



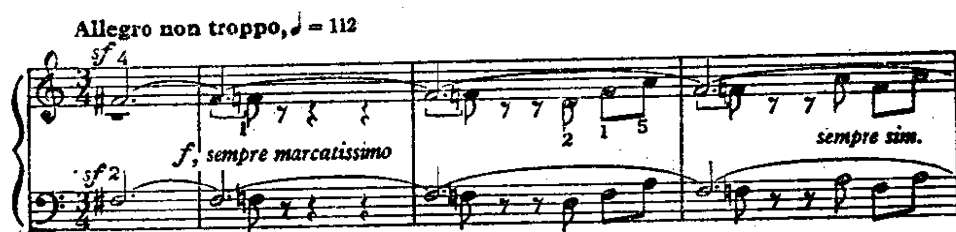
但不仅是不同调式可以重迭；普通的大小调音阶同样可以这样做，或者说得确切点，可以构成大小调综合音阶。其结果，我们可得出一个具有双重三音的三和弦：一个小三度和一个大三度。这里给大家举一个例子②。

---

① 原稿批注："许多例子可摘自《小宇宙》（巴托克的钢琴曲集）、柯达伊的《哈里·亚诺什》，也许还有钢琴奏鸣曲？"这里编者选用的是巴托克钢琴奏鸣曲第三乐章 127—137 小节。

② 巴托克写道："第二弦乐四重奏，《小宇宙》中的《角力》，还有另一些？第六弦乐四重奏第二乐章——三声中部的主题。"编者选用的是《小宇宙》的例子：第四卷 108 首。

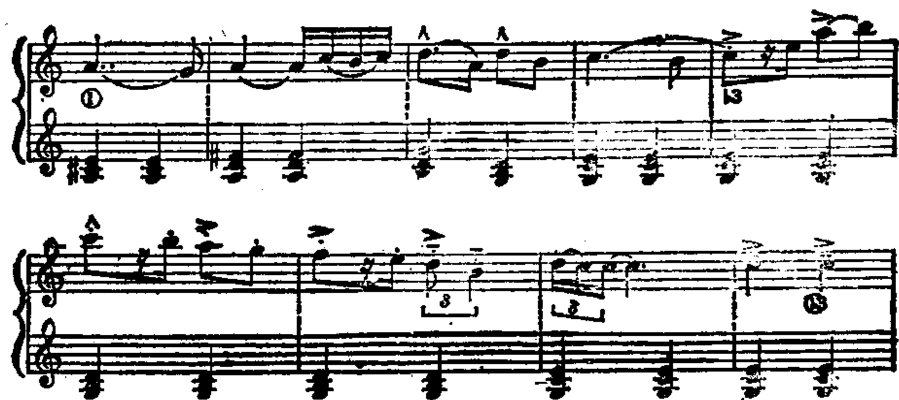
例 6



甚至在民间器乐曲中也可发现大小三度同时应用的情况，注意到这种现象是非常吸引人的。民间音乐一般是用齐奏；但当用两把小提琴来演奏舞蹈音乐：一把奏旋律而另一把奏伴奏和弦时，二者之间却有空间距离。在这些曲子中就可能出现相当新奇的音响，正如大家从下面这个例子所能看到的（例 7）①。

例 7

① 巴托克写道："找一个例子。"编者选择的是《打击乐伴奏的舞曲》中的一段，由摩利斯农村两个吉卜赛人演奏，巴托克 1912 年4月在现场记录的。完整的曲调见巴托克五卷《罗马尼亚民间音乐》的第一卷（器乐旋律）。巴托克曾将它改编成钢琴曲，见《罗马尼亚民间舞曲》第一首（Universal-Edition,1918年版）。



可以说，凡是基于这种原则的音乐都可贴上第三种“标签”：双重调式，或多调式（polymodality）。这个陈述还必须“打个折扣”。无论是我们的作品还是其它的当代作品，不同方法和不同原则常常是交织在一起的。比方说，指望在我们的作品中找出一首是上声部始终用某一调式而下声部始终用另一调式的，那是枉然。所以，如果说我们的艺术音乐是多调式的，那仅仅意味着多调式或双重调式曾经在我们作品中某些或长或短的段落中出现过，有时甚至只不过是单独一个小节。因此，小节与小节之间，甚至一个小节中拍与拍之间都可能出现手法上的变更。下面让大家看一个例子，其中主题的每一个音都是分隔开处理的。①

例 8



① 巴托克只注明“小曲第七首”（指《钢琴小曲14首》，作品第6号）。编者摘录其中第24—29小节。

如果要指出无调性、多调性与多调式之间的根本区别所在，一言以蔽之，可以这么说，无调性音乐压根儿就没有基音，多调性可以提出——或应该提出——若干个基音，而多调式则只能提出一个基音。因此我们的音乐，我指的是匈牙利新艺术音乐，常常是建立在一个单一的基音上，无论是局部还是整体都一样。斯特拉文斯基的音乐也属于这种情况。甚至在他的某些作品的标题上就已体现出这个事实。例如他所标明的“A 调协奏曲”，其中“大调”或“小调”的标示已被取消；因为三度音的性质是不固定的。

多调式在我的作品中特别多一些，柯达伊的较少。给他印象更深的是前面提到的五声体系，这体系的古风精神使他的整个旋律体系增添了特殊的色彩（例 9）①。

必须再一次强调，这种“古老的”匈牙利五声体系不只是体现为某种五声音阶的应用，而且还体现在某种形式结构和其它特色上。这些特色的总和便构成了它与世界上任何其它五声体系的明显区别。其它地域，其他人民，例如某些北美印第安人部落和非洲黑人部落，可能也有其五声体系，但旋律结构、节奏和其它许多特征都是完全不同的。区别不同风格的决定因素是这些特征的总体，而不是总体中某一个孤立的特征。所以如果你们一听到“古老的”匈牙利风的五声音乐之后，便宣告它与这样或那样的印第安、黑人或苏格兰音乐相似或相同，那就错了；因为你们的判断可能是以单独一个孤立的特征作为依据的。顺便提一下，“古老的”匈牙利五声音乐是中亚土耳其、蒙古和中国这个五声音阶大中心的一个分支。

---

① 巴托克开列出以下作品作为例子：“（柯达伊）大提琴奏鸣曲；《诗篇》的主要主题。（巴托克）《村庄的黄昏》；《蓝胡子公爵的城堡》第一主题的三种形式。”编者选用的是柯达伊的《诗篇》，作品第 13 号（Universal-Edition,1924 年版）。

例 9

lunga [40] Molto moderato (♪=84)

S. pp
These words King Da - vid wrote in his Psal - ter,
So sagt's die Bi - bel, so schrieb es Da - vid,

A. lunga pp

T. lunga pp
These words King Da - vid wrote in his Psal - ter,
So sagt's die Bi - bel, so schrieb es Da - vid,

B. lunga pp

ORCH. lunga [40] Molto moderato (♪=84) pp

Fif - ty and five of prayers and of prais - es,
So steht's im fünf - und - fünf - zig - sten Psal - me,

cresc. f espress.
And for the faith - ful, bit - ter - ly
Dar - aus ein From - mer trau - rig im

Fif - ty and five of prayers and of prais - es,
So steht's im fünf - und - fünf - zig - sten Psal - me,

这类古风的特征紧紧地吸引着我们，而当我们接受它的影响之后，我们就往回走到了第六、七世纪，而不仅仅是回到了巴赫或亨德尔时代——象二十年前最经常的然而却是相当错误的公式化口号所提出的那样。可以证明，这种古老的农村风格至少在一千五百年前便已存在。在我的另一次讲课中将要谈到这个事实，

并涉及其中每个具体细节。

五声音阶，除了给予我们旋律上的促进之外，还提供了和声上的启示。主——属的关系，在普通大小调音阶中是那么引人注目，在调式中已不那么明显或者已经模糊；而在五声音阶中它们干脆就消失了。因为按一般所公认的和声常识来说，它的属音性质已不复存在。五个音级中的四个，即基音、三音、五音和七音，分量几乎是相等的。第四级常作为经过音出现，而第七级又表现为协和的性质①。五声旋律很容易使人联想到一种最简单的和声配置法，那就是用一个单独的和弦来作为和声背景②。

例10

Allegro (♩= 132) f giocoso

Ha ki-me gyek arr' a ma-gos
If I climb the rock-y mountains
Wollt ich in die blau-en-Ber-ge

f pesante p leggiero

gliss.

te tő - re,
all day through,
su-chen gehn,

Ta-lá-lok én sze-re-tő-re
Sure I'll find a sweetheart-waiting,
Fänd ich si-cher ein-zweit Schätzlein

① 这里巴托克所指的是“La”调式。——译注

② 按巴托克的指定，用《八首匈牙利民歌》(声乐与钢琴谱)的第五首作为例子，编者选录了开头8小节。巴托克可能还考虑到另一个中肯的例子（有一个追加的批注：“也可用两架钢琴的”），就是他改编成两架钢琴演奏的《匈牙利新民歌》(《小宇宙》第五卷的七首小曲，Boosey & Hawkes Ltd,1947 年版)。



这样的和声配置法，已简化到了最大的限度。在一首作品中，只能在某些特殊的、有选择的、恰如其分的段落中来应用，否则，它的滥用必将导致在第一次讨论中我所谴责过的那种过分简化与单调。这种古风的旋律，也很容易适应最大胆的和声。正是这些古风的特点，在和声配置上和对这类五声性旋律或主题的处理上，比起普通的大小调旋律来，所能容纳的可能性要广泛得多，这确是一种令人惊奇的现象。大小调潜伏着的各种主、属音级，暗示着各种主三和弦和属和弦，也意味着——在一定程度上——束缚了我们的手脚。虽然这个束缚并不难解脱，但它毕竟还是存在的。有一种不超过三、四个音级的所谓小歌腔（narrow range melodies），是塞尔维亚-克罗地亚和阿拉伯的乡村音乐中所常见的，正因为其中缺少另外三、四个音级，也给我们提供了同样的自由①。

例11



① 巴托克开列的谱例："一首斯洛伐克的，一首阿拉伯的"。编者选用的是巴托克论文《比斯克拉及其郊区的阿拉伯民间音乐》中的第16首旋律（见《音乐释学杂志》1920年6月号）。

又要稍为离开正题了。有一种清规戒律，或者叫做原则、法则，或者随便叫做什么都可以，在民间音乐收集者和编辑者中流行着并由他们传播着，说运用有特点和有个性的手法为民间旋律编写伴奏是违反它的本来风格的。因为这些旋律结构简单，上述这些人就只允许用最普通也就是最单调最陈旧的和弦进行来为民间音乐配和声。他们不容许应用变化音级，假如这旋律中不包含有这种音级的话，如此等等。我们在一些集子，特别是全集中发现了大量这类可悲的伴奏——包括成百首民间旋律。这些单调的和弦丝毫也不能美化这些旋律的特色；反而遮盖掉了原来的美。如此大量地去出版民间旋律是毫无价值的；干这种事简直是浪费精力、浪费金钱、浪费时间和浪费材料！倒不如将这些旋律原原本本印出来更好，何必用这种可恶的东西去糟蹋它们。干这种事的人绝不是作曲家，充其量也只不过是手艺或高或低——多半是低——的匠人而已。而有一定水平的作曲家则会以完全不同的角度去对待这些问题。对他们来说，精选出来的旋律就是最妙的主题，他们会把它当作是自己创作的富有独创性的主题来进行处理的。他们会千方百计地围绕着这些动机去做文章，可以这么说，运用各种手法去创造一部以这精选的最妙的主题为基础的具有独创性和个性的作品。我们可举出这种创造性工作的典范，例如勃拉姆斯的德国民歌和拉威尔的《五首希腊民间歌曲》——全是这一领域中的名作。更加复杂而同样是名作的，有柯达伊的一百多首民间旋律改编曲，遗憾的是这些作品在国外还不十分为人所知，而眼下甚至还不合时宜。我本人曾试验过用不同的程序去改编民间音乐，从最简单到相当复杂的程序都用过。在我的《八首钢琴即兴曲》中，我相信，在为简单的民间曲调编配最大胆的伴奏上，已达到最大限度了①。

① 作曲家指明这是作品第20号(Universal-Edition,1922年版)。

例12

Allegro (♩=120)

ff strepitoso sf

largamente (♩=108)

ff

vivo (♩=120)

p con grazia

f

ff

新的半音体系

我们的下一个课题所要介绍的，是新的半音体系。在作详细介绍之前，有必要对各种调式重迭所带来的结果作一简要的概述。开始，是一种有限的双调式或多调式的应用。随后，由于双调式的应用而导致包含作用全新的半音音级的自然音阶或音阶片段的应用。这些半音音级，既不是某和弦的变化音，也不倾向到后一和弦的某一个音级；只能把它们看作是不同调式同时应用的组成部分，而在特定时间内，某些貌似变化音的音级属于某一调式，另一些音级又属于另一调式。这些音级绝对没有和弦的功能；相反，它们具有自然音旋律的功能。如果把这些音级都分拣出来并归入各自所属的调式中，便可一目了然。

这个调式半音体系（以后我们就这么称呼，以区别于十九世

纪的和弦半音体系）是匈牙利新艺术音乐的一个主要特征。另一个不同的特征，也许你们还记得，就是在我们作品中五声性旋律结构的出现，作为——可以这么说——调式半音体系的对照，虽然两者可以结合在一起。

那时，由于经常应用调式半音体系，渐渐地使我产生了想尝试一种新的旋律半音体系的念头，这个念头完全是下意识和本能地发展起来的。顺便说一下，双调式和调式半音体系的构想也是无意中产生的。我从不预先创造新的理论，我厌恶这种念头。当然，在追求某种目标时，我心里还是有数的，但在实践时，却并不在乎与这些目标或来源相适应的名称。这种态度并不意味着我是在没有计划和缺乏自我支配的情况下进行创作的。计划关系到作品的气质和技术问题（例如，作品的气质与外形的结构是息息相关的），或多或少有点本能的感觉，而我从不让一般的理论来左右我正在写作的作品。既然我的作品已写出其中的大部分，某种大体的倾向也必定会显露出来——这是可以用理论演绎出来的程式。但是即使在此时此刻，我还是宁愿去尝试新的方法和手段，而不去作这种理论的演绎。

在讲述新的半音体系之前，有必要提出一个重要问题：半音体系是否存在于民间音乐之中，或者，它的存在是否完全不可想象？可以肯定，和弦半音体系在民间音乐中是绝对不可想象的；第一，除少数特殊地区之外，民间音乐都属于单音音乐——齐唱齐奏的音乐，全世界都一样；第二，即使它体现在西欧的艺术音乐中，但或多或少——如果可以这么说的话——已是经过人工的发展，处于一种"更高的"水平上，这种水平是乡村音乐所不可能达到的。调式半音体系也不可能存在于民间音乐之中，因为这种风格也是以两部或更多部的复调结构作为先决条件的，而这种结

构同样不是乡村音乐所固有的。

但也有个别情况例外，在极少数地区里，旋律甚或旋律风格看起来的确很象是建立在真正的半音体系上。那么，它可能属于哪一种半音体系呢？个别音级之间常常彼此相隔半音；这样，就不能把它们看作是不同调式的组成部分了。实际上，它们就象自然音阶的个别音级一样，都是一些独立的音，除与基音的关系之外，彼此之间不存在相互的关系。所有这些半音音阶都有一个固定的基音。总而言之，它们的半音性质很象我将要向你们介绍的新的半音体系。这样一种半音式样存在于北阿尔及利亚的阿拉伯地区和达尔马提亚(南斯拉夫辖区，位于亚得里亚海岸)。先让我们来听一段这一类的阿拉伯旋律：

例 13



早在 1913 年我就接触过这种阿拉伯旋律，因而它们的半音化(从此以后)对我的作品产生过影响，这是完全能想象得到的。至于达尔马提亚，情况则大不相同。直至 1940 年我来到美国之前，对达尔马提亚的半音风格仍然一无所知；仅仅是到这里之后才有机会听到这类音乐的唱片，并作了一些改编工作。这种达尔马提亚风格比以前听过的阿拉伯风格重要得多，因为它统一，有较高的发展，并给听者带来不寻常的效果。由于达尔马提亚人采用二声部的演唱方式而使这种奇特的效果显得更加突出。两个声

部常常是平行的，但声部之间的距离接近大二度。你们要听的例子是这样演奏的：开始，两位歌手先用音响很象粗糙的双簧管的木管乐器演奏一段旋律；接着，再唱这段旋律——一遍或数遍。两个声部是乐器前奏的转位，这样乐器声部原先相隔的小七度就变成大二度了（见例 14）①。

例 14

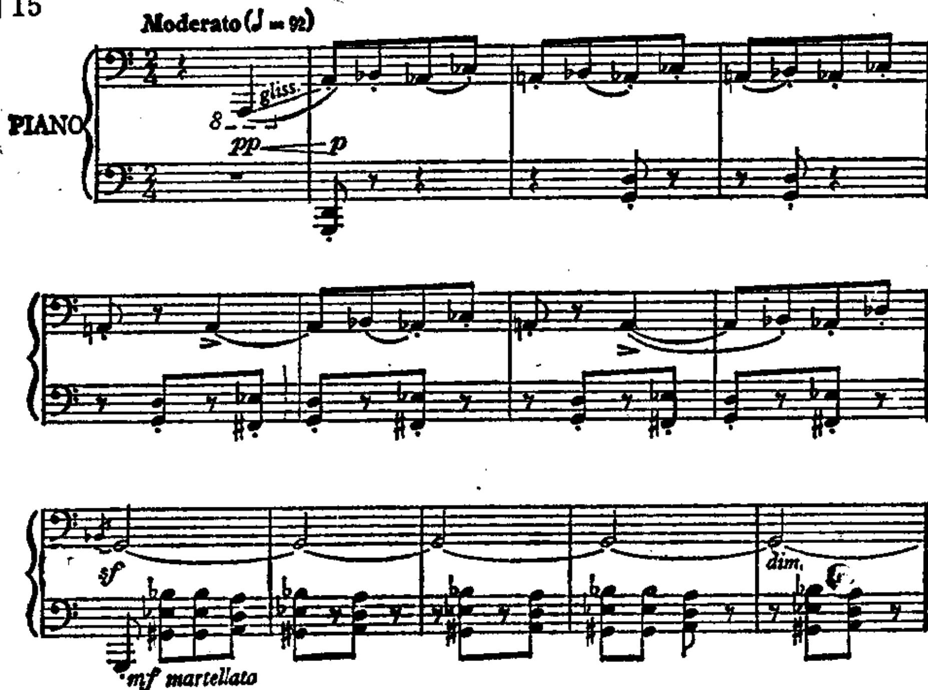
① 此例由编者摘自巴托克的"达尔马提亚手稿"（作者指明"此处用两个达尔马提亚的例子"）。另一例和一篇关于达尔马提亚半音风格的介绍见《塞尔维亚-克罗地亚民歌集》第 63，64—65 页。



就在几个星期以前，我将这些唱片中的一部分放给一位知名的音乐家听，结果使他大吃一惊，他说："太奇怪了，这段音乐使我想起了斯特拉文斯基的某些曲子，尤其是《士兵的故事》① 。"我正好也有同感。可是斯特拉文斯基是不可能听过这些达尔马提亚旋律的：刚才说的那些唱片大约是六、七年前才发行。我也从未听说过斯特拉文斯基曾经为了到现场考察民间音乐而去过达尔马提亚。看来，它们的相似只是一种纯粹的巧合。

我的第一个"半音"旋律是1923年创作的；我把它用在《舞蹈组曲》中作为第一主题。这段音乐有点象你们刚才听过的阿拉伯旋律。

例 15



① 《士兵的故事》(L' Histoire du Soldat)，舞剧，作于1918年。——译注

当时这类旋律创作只不过是偶而写写罢了，在我的作品中并不占有特殊的地位。我的第二次尝试是在1926年；那时，我还没有有意识地去直接模仿任何从民间音乐中学到的东西①。

例16

我已记不清，这类旋律半音体系在其它当代音乐中是否已经

---

① 这里巴托克列出下列作品：

1.《夜曲》(摘自钢琴曲《在户外》，Universal-Edition 1927 年版)。

2.《弦乐四重奏》第四号：第二乐章(U.-E., 1929)。

3.《钢琴协奏曲》第二号：第二乐章(U.-E., 1932)。

4.《世俗清唱剧》：赋格主题(U.-E., 1934)。

5.《弦乐、打击乐与钢片琴合奏》(U.-E., 1937)。

6.《两架钢琴与打击乐的奏鸣曲》(布什和哈克斯公司出版，1942)。

7.《小提琴协奏曲》第二号：第一乐章，对比主题(布什和哈克斯公司出版，1946)。

8.《弦乐组曲》：第二乐章(布什和哈克斯公司出版，1940)。

9.《弦乐四重奏》：第六号(布什和哈克斯公司出版，1941)。

另注："《小宇宙》中是否也有类似的用法？"编者此处选用的例子摘自《弦乐四重奏》第四号，第二乐章。

有意识地发展到如此地步。

如果说我的旋律有什么主要特点的话，也无非就是刚才谈到的民间半音旋律中的那些特点。即，旋律中的个别音级都是独立的，彼此之间并无相互的关系；每个抽样中都有一个明确而固定的基音，其它音在结尾时都在这个音上结束。民间的半音旋律与我的半音旋律之间的主要差别仅仅是音域不同而已。前者所包含的从不超过五、六个，最多七个半音，也就是相当于大约四度的音域；而我自己的旋律则至少是八个半音，有时甚至达到八度或八度以上的音域。

在使用变化音级的过程中，使我产生另一个念头，从而导致另一种新手法的应用。这是由变音音级转化成为自然音音级而构成的。换句话说，就是把变音音级的进行向自然音体系方面伸展扩大。

大家都很清楚，主题音值的扩大叫做伸长，压缩叫做缩短。这些手法都已为人们所熟知，尤其在十七、十八世纪的艺术音乐中十分常见。现在，我们可把这种新的手法称为主题“音域的扩大”。由于扩大，我们便有选择任何自然音阶或调式的自由；可按实际需要从中选择最合适的音阶或调式。你们将会看到，这种扩大可在相当大的程度上改变旋律的性质，有时甚至达到难以辨认的程度，使我们感到好象是在和一个全新的旋律打交道。这种情况是很有价值的，因为一方面我们既可取得变化，另方面又由于两种形式之间的内在联系而保证其统一性不受到破坏。① 也许

---

① 巴托克列出他的《弦乐四重奏》第4号和《弦乐合奏》作为“音域扩大”的实例。编者从后一个作品中摘录第一乐章12—15小节和第二乐章1—8小节作为表明巴托克将变化音扩大成为自然音调性的第一个例子。第二个例子是用来说明“半音压缩”的，根据巴托克的批注，选用了“《小宇宙》前面”的一首作为例

你们会认为这种手法是人为的，因而表示不赞同。我的唯一的回答是：它绝不会比主题的伸长、缩短、倒影、逆行这些传统手法更加人为；事实上，逆行似乎更加人为得多。

例 17



例 18



在把自然音旋律压缩成为变音旋律这方面，有一个相当惊奇

子，编者摘录了《线与点》(《小宇宙》第二卷第 64 首)a、b 部的前 4 小节。巴托克列出的另一个例子《我希望耕耘》即《民间曲调变奏曲》(见《小宇宙》第四卷第 112 首)；半音压缩发生在其中第 32—34 小节。巴托克在这个问题上的其它注释见编者的《贝拉·巴托克的〈小宇宙〉介绍》(布什和哈克斯公司，1970 年修订版)。

的发现。这是六个月前当我在研究达尔马提亚半音风格时才发现的。看来这种风格并不是一种独立的风格，不是由没有变形的、独立的变音旋律所构成。其实，这种风格的变音旋律，只不过是邻近地区的自然音旋律向着变音的音高进行压缩的结果。关于这个理论，有几种不可辩驳的证据，但这里暂不列举，在以后的另一个专题将会谈到。这个理论对两个声部之间那种奇怪的大二度距离提供了一种十分简单的解释。压缩可简单地向两个方向进行：横的方向体现在旋律上，纵的方向体现在两个声部之间的音程或距离上。很明显，在二声部歌唱中经常遇到的大小三度距离被压缩成为不常见的大二度距离了。

当我第一次应用这种将变音旋律扩大成为自然音旋律（或反之）的手法时，还满以为自己已经创造了什么以前不曾有过的绝对新的东西了呢。可是现在我看到一个完全相同的原则早已存在于达尔马提亚，天晓得有多长时间了，说不定是几个世纪。这件事再一次证明了，世界上是没有什么绝对新的东西可以被发明的；那些看来似乎是最不平常的想法，其实都有或必然有其前身的。

关于节奏的结构特征

以上介绍的，是匈牙利艺术音乐中有关调性、调式和旋律结构等方面的情况。在下面的讨论中，我想谈谈关于节奏的结构问题。

先让我们再回过头来看看东欧的民间音乐。首先，那是一种不以弱拍开始，而以强拍开始作为节奏基础的音乐，正好与西欧、俄罗斯、现代希腊和阿拉伯音乐——均以弱拍开始为其节奏基础（当然也有不少例外）——形成对照。如果说我们的艺术音乐主要

是以这种“强起”的原则作为基础的话，那么，这种声明必须打一个折扣！（cum grano salis!）它绝不意味着我们从来不用“弱起”；相反，我们用得相当经常。它只意味着一种普遍的看法，普遍的观点，普遍的节奏气质。

在东欧的民间音乐中流行着三种类型的节奏。第一种是所谓的“自由节奏”(parlando-rubato)，这是一种非常自由的、适合于朗诵的、没有固定小节线或拍号的节奏。与西欧艺术音乐中的宣叙调极其相似；格里哥利圣咏中也许就有类似的节奏。第二种是多少有点儿刻板的节奏，始终固定的小节线，通常用2/4拍子。在某种类型中，也可能出现变拍子——有时造成表面上的节奏复杂化。①

例19



第三种节奏是所谓的“附点节奏”，主要是某种类型的匈牙利乡村音乐所特有的节奏。这种附点节奏由以下三种节奏型组合而成：♪♩.，♩.♪和♩♩。其中第一种具有短音值的重音和长音值的非重音，是最重要的一种。正是这种节奏型，构成了许多匈牙利乐曲中为人们所熟知的粗犷节奏。顺便提一下，它似乎也存在于苏格兰的民间旋律中，当然不象在匈牙利民间音乐中那么普遍。以上三种节奏型是可能构成若干种综合体的，并且已在使用中。

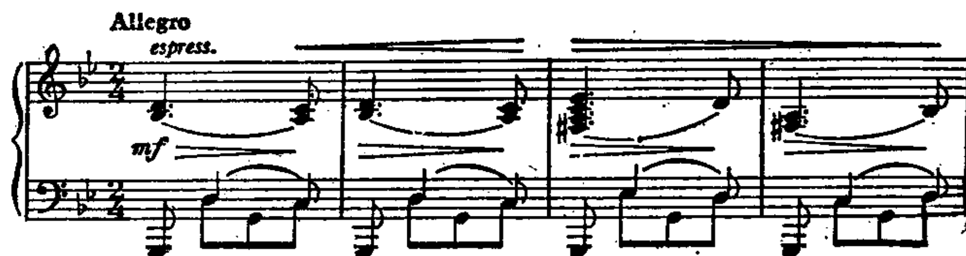
① 根据巴托克的批注，编者选录了勃拉姆斯的《匈牙利主题变奏曲》，Op.21，NO.2（1—4小节）。

1. ♩♩♩♩　2. ♪♩.♩♩　3. ♩♩♪♩.　4. ♩.♪♩♩

5. ♩♩♩.♪　6. ♪♩.♪♩.　7. ♪♩.♩.♪　8. ♩.♪♪♩.

此外，♪♩.𝅗𝅥已成为某个段落的终止中十分常见的公式。而♩.♪♩.♪这样的综合体在地道的匈牙利民间音乐中是罕见的；我把这种综合体称为“反匈牙利”的音型（“anti-Hungarian”pattern）①。

例20



这个声明并不意味着在我们最初的作品中从未用过这样一种音型。必须着重指出，这些“附点”节奏是由韵律的特性和匈牙利语言中的重读音节所造成的。请原谅我在下面所讲的关于语言学方面的题外话，但为了解释匈牙利语的节奏中这种最典型的特征，我不得不这样做。——至于重读音节，情况很简单：每个字的第一个元音都是重音。从韵律的角度来看，我们语言中的元音可以分成两类：短元音与长元音。这两类元音的发音，区别很明显、很清楚，特别是在加强语气的讲话中；长元音的长度大约两倍于短元音。但不包括模糊的、不发音的元音字母；这一点，匈牙利语和某些其它东欧语言的元音发音体系与英语、法语、德语的元音发音体系有着本质的区别。在正常的讲话中，短元音与长元音之间的区别也许较难察觉得到；但在缓慢和更要加强语气的发音中，即

① 作者的附注是：“选用一首勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》为例。”当然编者在这里只选录了第一首的开头四小节，但第五、八、十五、十六或十七首中的某些片断也同样可作为例子。

使是普通的讲话，也会立即出现并构成这种独特的“附点”节奏。

例21



在语气加强到最高程度的情况下，也就是说，当歌词被用稍慢的速度来演唱时，这种感觉还会更加明显。

这样，我们便有三种节奏源泉可供汲取。第一，“自由节奏”；第二，常规的刻板的节奏，偶尔也变换拍子；第三，“附点节奏”。

例22



至于“自由节奏”，最适合被用在独唱的声乐作品中。①

这类朗诵调与德彪西的《佩列阿斯与梅丽桑德》以及他的某些基于古老的法兰西朗诵调的歌曲有着一定的联系；但却与勋伯格那种最夸张的、跳跃而不安定的声部处理形成强烈的对照。

在刻板这类的节奏中，最使我们感兴趣的是拍子的变换。我在最早期的作品中曾充分利用过这种可能性，后来甚至带有某些

① 巴托克指定以《蓝胡子公爵的城堡》为例。编者选用的这个例子（例22）摘自该作品的钢琴-声乐谱（Universal-Edition，1921年版）。

夸张①。

例23



但其他国家的作曲家也运用同样的手法，虽则方式不尽相同。这种拍子变化频繁的趋向似乎已成为二十世纪的国际性特征之一。三、四十年前的指挥和管弦乐队并不太喜欢这种主意。然而，今天他们已经适应了，即使是象《春之祭》最后部分那样极其困难的乐曲，也不会给他们带来多少麻烦的。正是从斯特拉文斯基的这个作品中，你们可以发现大量的最富有特色的变拍子。也许你们已非常熟悉这部作品了，因此就用不着再在钢琴上弹奏其中的例子。刻板的节奏类也可能出现一些很有特点的节奏型。这些节奏型是 ♫♩.♩♫ 或♪♩♪的三种结合，有时也引进某些"附点"节奏。② 这里，第四种可能的结合同样被排除在真正的匈牙利

---

① 这里巴托克自问："选用什么例子呢？《第一组曲》？《第二组曲》？后期作品？《舞蹈组曲》？还是《弦乐合奏》第一乐章？"我们选择了钢琴独奏的《舞蹈组曲》第四乐章13—15小节。在巴托克的管弦乐《第一组曲》(Op.3，作于1905年)末（第五）乐章的一个重要段落中，也应用了3/4和2/4的交替。

② 巴托克在手稿第4页左侧空白处（讲稿注释之五）列出以下的节奏型：



乡村旋律之外。它与上面曾提到的节奏型 ♩.♪♩.♪ 一样，也是“反匈牙利”的，但却常常用于都市旋律中。其中有一首是——如果我没记错的话——胡鲍依① 在他的《匈牙利风光》中的一首曲子里所用过的②。另外，更典型的节奏型则出现于乡村旋律之中，甚至在《拉科齐进行曲》中也能找到。

例24



在我的一首早期作品中，我创作了下面这个主题③。

例25



这种节奏型给旋律赋予史诗般的性格。另一方面，“较柔和”

① 胡鲍依(J. Hubay)，匈牙利小提琴家，作曲家，1858—1937年。——译注

② 巴托克的附注是：“《波涛汹涌的巴拉东湖》”，胡鲍依的小提琴作品之一。

③ 此例出现于巴托克的交响诗《科树特》第一乐章的3—5小节中。

的音型则出现在下列优美而简朴的民歌旋律中①：

例26

Tempo giusto, ♩= 96

Vi-rá-gos ken-dë-rëm Ki-á-zott a to-ba,

Ha ha-rag-szol ba-bám, Ne jöjj a fo-nó-ba.

上述这些音型不只是匈牙利所特有的；它们也同样出现在斯洛伐克的民间旋律中，例如下面这首斯洛伐克民间旋律，1919年后曾成为捷克斯洛伐克的国歌②。

例27a

Azt mond-ják nem ad-nak en-gem ga-lam-bom-nak,

Azt mond-ják nem ad-nak en-gem ga-lam-bom-nak,

Ha-nem tán más-nak an-nak a ...

fe-ke-te gu-bás-nak.

例27b

Poco andante (♩= 69)

espress.

p

poco sf

pp

① 此例标题叫《我那开花的大麻》，摘自巴托克《匈牙利民间音乐》中第35例。

② 第一个例子是作者摘录的民歌《他们说：不能给》。第二个例子是同一个曲调，由作者改编为钢琴曲，见《十首简易钢琴曲》。



但似乎匈牙利作曲家对它们印象更深，并比捷克作曲家更经常地应用它们。

我们的第三种，也许是最重要的节奏源泉是“附点”节奏。这种节奏虽来自声乐，但也可以移植到纯粹的器乐作品中，事实上也已充分地被我们应用着①。

例28



有一种比较柔和的，经过变化了的节奏：♪♩♩♪｜♪♩♩♪或♪♩┆♩♪┆♪♩｜。我用过这种节奏，例如在我的《第六弦乐四重奏》中②。

---

① 巴托克的批注：“《木头王子》“森林之舞”。另外还有什么？《村庄的黄昏》第二主题。”编者选择了后一首作品，即《十首简易钢琴曲》第五首的13—18小节。

② 按巴托克的批注，这里提供两个例子：第一个例子是第一乐章的第二主题；第二个例子是第三乐章的中部(Burletta)。

例29

例30

前面我已说过，在乡村的刻板的节奏中，2/4 拍子的应用是相当普遍的。然而，3/4拍子却不是这样。3/4拍子并不象你们所可能想象的那样，也可用于整个旋律，不是的！它只能与 2/4 拍子交替使用。如果你们能找到一个纯粹是 3/4 拍子的旋律，那必定是来源于西欧。相反，在我们的旋律中——虽不是经常的——可应用 5/8 拍子或 7/8 拍子。这种拍子与整齐的 2/4 拍子并无本

质上的区别；它们只是派生的关系。事实上，可以把 5/8 拍子解释成是 2/4 拍子中一个八分音符的加倍，而7/8拍子则是3/4拍子中一个八分音符的加倍。这些陌生的拍子曾强烈地吸引着我，在我的早期作品中其影响随处可见。说这种拍子奇怪，如果和我将要向你们介绍的另一类节奏型相比，那只能算是小巫见大巫呢。我们把后者称之为“保加利亚型”的节奏结构①。

例31

郑英烈译　孟文涛校

① 讲稿到此结束，编者在这里引用巴托克的《第五弦乐四重奏》第三乐章开头几小节作为补充例子。(乐曲开头标有“保加利亚风格”。——译注)

民间音乐的记录与分类方法*

记 录 方 法

根据录音记录民间音乐，应当尽可能地精确。然而，要知道，用记谱法来记录音乐却不可能完全精确（象记录语言一样），因为在我们通用的记谱法体系中缺乏足够的符号。在记录民间音乐时，这一不足更为明显。唯一真正精确的记录方法是录下音乐的声迹本身。当然，或许可以通过放大、摄制以及印刷的方法来完成或者使通用的记谱法更加完善。但是，几乎从未有人使用过这种繁复的办法，因为声迹曲线整体过于复杂了。人们往往并不具有将视觉符号转化为音调的能力。为了研究声音现象并使之条理化，必须要有作为视觉形象的高度简明的规范符号。我们所称之为"记谱法"的，正是这样一系列符号。在运用它们记录民间音乐时，我们可以根据特殊需要，或多或少增加一些补充性的注释记号，以便描述出民间音乐的某些具有独特意义的现象。

在记录民间音乐时，尽管可以给通用的记谱法增加上述的那些附加符号，但是它仍然有些固有的限制。不过，如果我们根据需要对各种符号选择得当，则可以在一定程度上克服这些限制。我们在进行选择时，应该考虑到人们的智能感知能力及其限度。

---

* 本文原是巴托克为《塞尔维亚-克罗地亚民歌集》(M.帕里与 B.洛德合编，纽约，哥伦比亚大学出版社 1951 年版)写的导言。本文题目为译者所加。——译注

在记录民间音乐的工作中，只有两个方面的尺度可以确实掌握：音度(作为垂直方面)和节奏(作为水平方面)。第三个方面的尺度关系到音强和音色，它的问题是有可能被完全放弃。我们缺少足够的用来标记音强的记号（除了那些虽已众所周知但嫌过于笼统的力度记号外），而标记音色（timbre①）的记号更是一个也没有。幸亏在民间音乐(至少在东欧民间音乐)中，力度变化并不是重要因素，演唱者总是力求均匀。而且，即便整个演唱并不均匀，却也仍不外乎是由于一些纯粹的机械性因素所致：唱高音时音量较大，低音则音量较小。我们确实听到过表演者靠力度强调的单个音符(而且在器乐中比在声乐旋律中更常见)，也听到过表演者专门用变化的力度来演唱一组音符，但这些现象极为罕见。当然，在这些情况下，必须使用通常的力度记号。创造新的音色符号不仅太复杂，而且大概也没有什么用处。无论怎样煞费苦心地推敲这些符号或者说明它们的使用方法，读者也永远不可能把握住这些符号的正确含义。在这方面，我们能够做到的是除了加上些说明文字之外，就只有请读者去听音乐录音本身了。所以，我们只能在音高和节奏这两个方面，力求其精确。

总之，东欧民间音乐是基于我们艺术音乐中的自然音体系之上的。例外的现象极其罕见，其中比较明显的是塞尔维亚-克罗地亚的史诗音乐。但是，读者必须明白，其中各级音(无论是否是变化音)的音准②（即音高位置)的精确性，是远不及艺术音乐③的。尽管如此，鉴于这些偏差反映出某种系统性并且是自然而然出现

① 法语的“音色”之意——译注

② 我们已经看到，甚至连训练有素的专业歌唱家的音准也不总是很准确的。——原注

③ 文中“艺术音乐”即指从事专业音乐而言。——译注

的，所以，绝不能视之为缺点，绝不能视之为走调。农民歌手们在自信自觉而明确果断的演唱中所出现的音准偏差与城市中音乐爱好者们唱不准变音的走调，两者在本质上是截然不同的。

我们首先必须解决的问题是如何记录这些有偏差的音。我的方法如下：如果其偏差足以觉察出来，就用在音符上方加上箭头记号的办法标记。向下的箭头表示该音偏低将近四分之一音；向上的箭头表示该音偏高不到或者接近四分之一音。这些箭头也可以和升降记号连用，其作用对于变化音也是一样的。对于偏高或者偏低到准确的四分之一的音，能用某些特殊记号来标记，这一点虽然可以想见，但这里几乎却从不这样做。因为凭耳朵来判别准确的四分之一音与近似的四分之一音，实在是太困难了。显而易见，这种箭头符号与近似值的符号很接近，而且它或许只是用来标记东欧民间音乐中音高偏差的实用手段。音高测量体制确实已经建立了，同时，供我们用来测量一条指定旋律的音阶中每个音级的振动数值的仪器也已经发明出来。它是一个“百分制”的体制。在此体制中，平均律中的每个半音都被分为一百个等分，并能够用百分比来标示各音的音高以代替该音的振动数。在许多情况下，尤其是对于音级具有典型性音高偏差的旋律来说，这种方法往往能提供关于这些偏差的非常有趣并且绝对可靠的精确数据，同时也能证明它们的一贯性。某些音乐学家，例如艾里奇·冯·霍恩勃斯特尔(Erich von Hornbostel)和伊德尔逊（Idelsohn），常常使用这种方法。很抱歉，我自己从来不曾有过使用它的机会。

其他一些有关音高现象的特殊记号，是用来标记各类滑音的。①

① 见记号说明，(英文版原书)第九十页。——原注

我们必须解决的第二个问题，涉及到民歌旋律记录中节奏方面的精确程度。这里再重复一遍，甚至连所谓“严格的”舞曲节奏，也从来不是绝对严格的节奏①。无论是所谓“严格的”舞曲节奏，还是所谓“parlando rubato”②的自由节奏，我们在东欧民间音乐中都能经常地、不可避免地接触到。所以，必须设立一些极限来确定节奏记录的精确度。作为总的标准，在用正常速度放录音时，不应注意那些连懂专业的听众都听不大出来的“舞曲节奏”的偏差。在用比正常速度慢一倍的速度放录音时，这些偏差也应当是几乎觉察不到的。设立一个极限，应以通过上述手段放大后，记录中的偏差才略为明显为准，同时该极限应与人们对不同节奏的智能感知能力相符。用实用术语来讲，它大约相当于每分钟一百二十拍的速度中的一个六十四分音符的时值③。例如，如果歌手在演唱中用一个加了四个附点的八分音符来代替一个四分音符时，那么，最好不要去理会这种微不足道的偏差。在遇到一个有三个附点的八分音符时，恐怕还是写上一个上面加了半圆记号的四分音符更为妥当④。在接触到 parlando rubato 的旋律时，这个精确度的极限标准同样能够成立。当然，绝不能将这些旋律中的无规律的节奏形式视为“偏差”，因为它们永远不会一反常态而表现成规则的节奏型。

只有在记录严格的舞曲节奏而根本不必引入偏差时，使用通用的节拍记号才最为适宜。如果出现偏差，则可以将这个总的节

---

① 这一点同样适用于艺术音乐的表演。——原注

② 意大利语，说话般地、自由地。——译注

③ 这里是以四分音符为一拍的。——译注

④ 这个半圆记号用来表示该音符时值稍有不足；见记号说明，英文版原书，第九十一页。——原注

拍记号用括号括起来，而不必变更节拍记号。只有在引起节拍变化的偏差不是偶然现象，而是一种基本的节奏特征（不同拍子的交替）时，才采用变更节拍记号的办法。记录parlando rubato的表演时，不应使用节拍记号。因为这种记号不仅对读者毫无帮助，而且，读者还会发现每小节的拍子都不一样，并且大都是一些生疏怪僻的记号，诸如$\frac{11}{16}$、$\frac{15}{16}$以及$\frac{31}{32}$之类，最终只能被搅得头昏眼花不知所云。

总之，民间音乐录音的记录及发表应当是一项在上述极限允许的范围内的所谓"Ürtextausgabe"性质的工作（这个词的意思是"校订版"①。在这种版本中，是依照对作家或者作曲家的本来意图进行推断来介绍原文的）。换言之，除了表演者明显而无意的错误之外，记录者则不应对原文作任何变动。在高级艺术作品的校订版本中，作家或作曲家手稿中或者（可靠的或并非可靠的）最初版本中出现的明显错误，必须被我们有充足理由相信的那些与作者的原意相一致的形式所取代。当然，做到这一点肯定离不开审慎地摘出笔误和刊误的工作，离不开校订者关于变动理由的充分说明。同时，民间音乐表演者绝对无意的错误不应载入发表的记录中。例如，一个音符正要开始，表演者的声音出错了，失误了，于是他（或她）不得不重来。这种不幸的结果，当然不应记录下来，更不消说付诸发表了。这一点同样适用于下列情况：当他（或她）唱错了一个音，但因为意识到了，于是停下来，又从句头唱起。不过，象下面这些现象：有些音走调了，但表演者并未予以纠正；有些分明应当是某一音高，但在一些乐句或者一些小节中，它们被（例外地）唱得偏高或是偏低了，纵然这些额外的音节（当然，

① 德语，意为"原文版"。但巴托克文中诠释为"校订版"(critically revised edition)。——译注

同时有着相应的音符）仅仅是在表面上偶然增加的，等等，也应当把它们记录下来并予以发表，或者至少要提及。记录者不应补足那些显然是无意间遗漏的音节、音符、休止符以及其他等等。在某些类似的情况下，那些空白的音符反倒可能是出于我们想象的正确形式。无论何种情况（除了前述的无意间的错误），记录者都应将所做各项变更加以诠释。

对于这个问题，某些学者可能会持异议，他们往往将这些差错失误当作某些歌手或者地区的特点而包括在记录中。即令如此，我却仍然反对这样做。理由是：（一）这些东西都在录音上明摆着，无论谁要研究它们，都可以在录音上找着；（二）我认为这些缺陷类似于反常的生理现象，我倒更情愿将这些毫无意义的零乱现象与完整成型的旋律尽可能地分隔开来。

不过，说到整个这个问题时，要记住：人们往往很难正确判断出歌手发生偏差的原因，要做到这一点必须完全依靠非常丰富的经验。一个失真的判断可能会歪曲表演而有违歌手的初衷。因此，凡是可疑之处，读者都可以将记录者反映在记录里的意图，而不是记录中所有显著与否的变更和错误，与录音进行比较选择，以便得出预期的结论。

小节线① 的设置与拍值音符的选择

虽然这两个问题与记谱中的真实性妨碍不大，但它们恐怕还是重要的。小节线的正确设置与拍值音符的正确选择，将大大有助于对旋律结构的理解，并将大大有助于编纂体例的一致性。有

① 本书中的“bar”一词，本来涵意专指那些将作品划分成若干小部分的纵线（即汉语之“小节线”——译注）；而“measure”（小节）则专指两条小节线之间的部分。——原注

些学者认为，在 parlando rubato 的旋律中不宜使用小节线。大概他们的理由是说小节应是某种有规律的节奏的产物；而在这种旋律中，节奏毫无规律可循，必然无从划分小节。然而，当理解了小节线的本来涵义（它意味着吐字中的重音正好接在小节之后的音符上）时，我们就不但能容易地认可在这些旋律中设置它们，而且对这种清晰地标出了旋律中吐字重音的非常有效的手段，表示欣赏。在声乐旋律中，小节线的位置一般应当由歌词诗行中的格律结构来确定。在节拍建立在音节数目之上的旋律类型中，如果一行八个音节的歌词是 4 ＋ 4 的结构，则可以将小节线分别设在第四个和第八个音节之后，如果它们是 3 ＋ 2 ＋ 3 的结构，则设在第三个、第五个和第八个音节之后，等等。如果我们承认上述情况是确定旋律中节奏结构的基础，那么极其重要的一点是，在记录这些旋律时，我们面前要有它们的歌词。如果歌词录音的记录稿遗失了，而且我们也听不出录音中的歌词来，那么我们就可能甚至连乐句也无法确定，更不用说进一步细分（小节）了。在 parlando rubato 旋律的记录中使用小节线，正是出于上述意图。而加了虚线的小节线是为了表示小节的进一步细分，它们可能错综复杂而又相当细密。当然，任何一种其他记号（逗号①、短纵线、短的双纵线等等）都可以用来代替实线的或者虚线的小节线，都可以达到同样的目的。但是，无论哪一位出版者，使用一致的记号都是非常必要的。

在节奏多少有些严格的旋律中，或者在那种听起来象是 parlando rubato 节奏，而其实却是在使原来的某种严格节奏产生变化的旋律中使用小节线，一般是被认可的。在这里，歌词诗行

① 即呼吸记号。——译注

中的格律结构仍然是确定小节线位置的可靠基础。但在某些特殊的情况下，我们必须局部地放弃这个基础而遵循严格节奏旋律中的节奏型（比如$\frac{4}{4}$ 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅝 | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅝 |，尽管其歌词诗行的格律结构为 2 ＋ 2 ＋ 2 ＋ 2；见谱例№21①）；或者遵循 parlando rubato 旋律中的"朗诵式的"② 重音③ 。

旋律的结构应当按歌词的结构划分；也就是说，可以要求一条指定旋律中的各个乐句（德语是Melodiezeile）与其歌词（或其中一节歌词）中的各行相当。这一点仿佛是显而易见的，因为旋律与歌词的片断一般总是彼此相等，但在东欧，尤其是在塞尔维亚-克罗地亚的民歌旋律中，却可能发现这种情况：其旋律结构初听时仿佛与歌词的各个部分都相矛盾。如果手边没有歌词，就常常可能被旋律中的某些独特的现象（休止符、高潮音、反复）引入歧途，就可能对旋律结构做出错误的判断，就是说与歌词结构相左（例如№14）。

可能有人会问，音乐结构的划分是否应以音乐之外的因素为基础。下例事实对此做出了肯定的答复。东欧民歌的歌词几乎毫无例外地都具有文字意义（或者至少假托有某种意义④），不存在全然由无意义的音节组成的歌词（这种情况可能存在于最原始的民间音乐中）。演唱者首要的意图是向听众表达歌词内容；旋律是第二位的因素，它的作用仅仅在于帮助表达歌词，增加色彩，加深印象。当然，民歌中的歌词也不能没有旋律，它们从来也不脱

① 指原书后面的谱例，下同。——译注

② "朗诵式的"在这里的意思是：格守语言的节奏和抑扬同样适用于旋律。——原注

③ 这主要发生在南斯拉夫史诗中。——原注

④ 这可能在某种滑稽的歌词中，其中往往使用一些全无意义的文字，以模拟某种外语的声音，等等。——原注

离歌唱而单独演唱。东欧民歌歌词中的每一句每一节都永远与它们的格律结构相符，从不发生交错。认识到这一事实以及前述的心理因素，我们就不能不承认旋律与歌词彼此间的结构有着高度严密吻合的必要性。显然，每句每节歌词的结束标志着相应部分旋律的结束。

至于纯器乐的旋律，一般说来，当它们是严格的舞曲节奏时，其结构划分不会遇到什么困难，因为它们一方面常常有着明显的节奏，另一方面其乐句结构也常表现出清晰的对称性。不过在某些情况下，问题就复杂了。例如，独奏者在$\frac{2}{4}$拍小节中的第二个和第四个八分音符上不断地使用“反节奏”，以代替想象中的第二个伴奏乐器所奏出的反拍子。在这种情况下，聆听者可能会将这些带有反的节奏重音的后半拍误认为是前半拍。只有非常仔细地审验它们，或者与变体进行比较，才能使我们消除误会——即纠正小节线的误置。

在器乐的舞曲旋律中，有这样一种不太常见的现象，某些段落中含有不规则长度乐句的反复。例如：$\frac{2}{4}$ab|ca‖bc|de‖①。几乎所有听众都会毫不例外地将这里的 abc 误解为$\frac{3}{4}$拍子，于是这段音乐就成了这种样子：$\frac{3}{4}$abc|abc|$\frac{2}{4}$de‖。对它进行复查正是要揭示出这类例子只是$\frac{2}{4}$拍子旋律乐句中的节奏“移位”现象，并非其他。

在确定 parlando rubato 的器乐曲旋律中的小节线和结构时，我们将会遇到大得多的困难。缺乏歌词的依据，重音就常常会被错置。当然，如果有一份声乐的变体供我们参考，就没有这些困难了。如果没有这种变体，我们就需把它与器乐变体或者同

---

① 这里每一个字母表示一个$\frac{1}{4}$的时值。——原注

样类型的器乐（或声乐）旋律进行比较，或者通过对该旋律本身进行审验的方法，来寻求某些依据。但是，在特殊的情况下，小节线的设置及结构的确定就只好靠推测了。

再一个问题就是为一系列旋律选择最合适的拍值音符。在只发表了一首旋律时，只要能避免使用极端（非常长或者非常短）的拍值音符，就不成问题了。太长的拍值音符会使记录显得过分沉重；太短则难以视读。但是，如果要记录一系列属于同样或者近似类型的旋律，那就应当在音值单位的选择上努力求得一致。用一比二的不同拍值音符来记录同一节奏，同一速度，如将 $\frac{4}{8}$ ♪＝100 ‖: ♫♫ | ♫♫ :‖ 用于一些旋律；将 $\frac{4}{4}$ ♩＝100 ‖: ♩♩♩♩ ♩♩♩♩ :‖ 用于另一些旋律。这种自相矛盾的做法，实在令人遗憾（不幸的是，这种现象在一些浅薄的出版物中相当常见）。必须记住，任何一部民间音乐出版物中的每一部作品，哪怕是最细微的细节，都应当经过反复推敲，发表者应该能够对其中所有确立的东西提出自己的理由。

如果某种同一节奏类型的旋律的速度确实始终一样，那么，选择音值单位也就没什么特殊困难了。但事实表明，同一类型的旋律（尤其是声乐旋律）中的速度总不免有很大变化，甚至就连同一位歌手表演时也是这样。这种变化可能超过某一假定标准速度的两倍，或者还不到它的一半。问题就在于我们究竟该怎么办：是应当严格保持为标准速度选择的拍值音符而仅仅改变 M. M.① 的数据呢？还是应当在某些旋律的速度变化超出事先设好的范围时，就改变既定的拍值音符（用一半的或者两倍的）呢？这两种办法各有利弊，所以不能对它做出某种绝对的选择，我们的决定应

① 即Mälzels Metronom（德语，梅尔策节拍机）的缩写。——译注

当永远从具体情况出发。

为parlando rubato旋律选择拍值音符，就更难了。最好的办法似乎是这样的：反复聆听旋律，旨在把握住其中最常出现的某种时值的(最具特点的)音符，并为之选择出最合适的音值音符。在我们看来，一旦做到了这一点，其余所有与之不同的音值就必然能够测量出并且能用相应的音值音符表示出来了。

在许多情况下，甚至连所谓"常见时值"的音符也并不稳定，就是说，它们在各个乐句中都不一样。在这种情况下，我宁愿改变各个乐句的M. M.数据，而不愿固执地拘泥于最初乐句中确立的拍值。换句话说，就是我宁可不用与最初乐句中的标准拍值成比例的办法去表现后面一些乐句中的变化。例如，如果"常见时值"的音符在最初乐句中是八分音符，设M.M.♪=150；而它们在第二个乐句中变成了十六分附点音符。这时我就更愿在第二句中仍将它们标为八分音符，但改设M. M.♪=200。当拘于最初的M. M.数据，各个乐句和段落中的变化就只能用一些高度复杂的记号——例如带三个附点的十六分音符或者一个四分音符连着一个三十二分音符——来表现的时候，分别指示出它们各自的节拍数据的做法，是必不可少的。

如果我们对这一点掉以轻心，就可能恰恰出现这种现象(就象我有时所遇到的那样)：在第一段的第一乐句中，我们已经用了某种拍值音符——比如八分音符；但到了第二段的第一乐句，我们却不得不用全然不同的拍值音符——比如四分音符来表示与前者正好是等长的时值，虽然这两个音符所标示的时值在节拍机上实际相同。以上是一些总的要求，它们将有助于我们获得音值记谱方面的一致性。

此外，还有些细节问题要注意。比如，一个由八分音符组成

的三连音的时值与三个十六分附点音符的几乎相等。那么，为了使记谱更清晰简洁，则可以让它们互相代替。当然，这时就不必考虑那个三十二分音符的误差了。我认为，在parlando rubato旋律中，可以允许存在这种微乎甚微的误差，尤其是在四分音符不慢于M. M.100(即♬=M.M.800)的情况下。节奏型♪♩♩和♫♩；或者♩♩.，♩.♩，♪♩和♩♪，它们的时值都是一模一样的。运用它们时，则应当完全以不同的情况出现——以最清楚、最便于视读为目的，来进行选择。但是，有一点要避免——即没有任何理由地任意交换这些节奏型。当然，最后这个问题已经属于记录的校正法则以及与记录有关的美学范畴。

那些在通行的记谱法中多少有些含混意味的记号(保持音、颤音、波音记号以及呼吸记号等等)千万别用。应当用严格的时值记号代替保持音和呼吸记号；用严格标出装饰音音高的方法代替那些装饰性记号。或许只有四种例外：加在音符上方的波形线(用于vibrato①)；用于轻微的延长及缩短的半圆记号(见第九十一页②)以及短装饰音。企图精确地测量出每个短装饰音的久暂是钻牛角尖，全无意义。作为一般的原则，我认为四分音符大致可用于M.M.50—130的时值范围，八分音符用于M.M.100—200之间。我自以为这个建议并不包罗万象，它只是一个大致的法则。正如事实已经证明了的，这些数据表现出某种重叠。所以，偏离这一尺度是不可避免的，而且每一个例外现象都应视其具体情况进行处理。

① 意大利语，意为"波音"。——译注

② 指英文版原书页码。——译注，下同。

本集中的某些特点

对于演唱一组音节不同的音符，我永远不用把它的符尾各自分开的老方法，而代之以一条连起来的横杠符尾①；对于装饰音组（即若干个演唱同一音节的不同音符），我则用一条连线。在我们今天仍然很流行的。在声乐作品中把音节不同的音符的符尾各自分开的那种方法，可能有着历史上的以及逻辑上的根据。不过，纯粹出于墨守成规而在民间音乐中坚持这种老方法，我看也未免有些迂腐。大量出现这种带有各自的符尾的音符，尤其是当它们的时值混杂时，无疑会令人眼花缭乱。而且，即便使用这种分开的符尾，其音节的吐字也并不能因此而变得清楚。同时，♫♫ 和 ♬♬ 分明不尽相同，但如果使用单独的符尾（♪♪♪♪）反倒分不清了。如果这种老方法果真在表达音节吐字方面有其可贵之处，那我当然舍不得割弃它了。

至于调号以及其中的升降记号，只有当它们所标指的音级在旋律中确实存在而且确实贯穿整个旋律时，才应使用之。甚至就在近来一些严肃认真的出版物中也屡屡出现这样的现象：调号中的变音记号所标指的音在旋律中根本没有。所以这种用法是愚蠢而可笑的。这种毫无理由的习惯作法大概出之于一种大小调至上的观念——一份来自十九世纪的可悲的遗产。照这种观念来看，上两个世纪高级艺术音乐中的大、小调音阶是目前可能存在的以及可以允许的音阶，而其他各种音阶都被认为是对大、小调音阶的偶然偏离，并且都必须被归诸于这两种音阶。迷恋于这种荒谬观念的人们甚至忘记了，连约·塞·巴赫打算用多利亚调式写作

① 柯达伊使用的方法与此相同；我们两人在我们最初的一些声乐作品中也用了这种方法（阿·勋伯格从其作品十八号起，同样如此）。——原注

时，用的也是多利亚调式的调号。

当然，一律使用上述唯一可行的方法，有时不免导致出现罕见的调号。例如：♭b♯c；或者♭a、♭e；甚至♭d、♭c！但是，这种方法有一个实用的长处，读者一眼就能看出该旋律所使用的音阶类型。

旋律的音高①

虽然从原则上讲，旋律应当按照表演者演唱、演奏时的原本音高来发表，但实际上，为了达到某种目的，我们往往必须采取折衷的办法。其中一个目的，就是要尽可能性地为考察这些资料提供方便。为此，最恰当的办法就是将所有的旋律都移到同一个高度上，为这些旋律提供一个共同的“tonus finalis”②。打个比方说，如同把它们放在一个“共同的分母”上一样。在使用这种方法的集子里，人们往往一眼就可以看出一条旋律与其他旋律的关系。如果在此之外，我们再能用某种方法标明这个“tonus finalis”的原本高度（见第九十一页记号说明），那就能彻底实现在录音中表达原本音高了。尽管如此，某些学者却还是要固执于在民歌出版物中使用原本音高，而无视于它的许多不便。比如，照此办理，则可能有将近一半的旋律不得不带有挤满了变音记号的调号，而且往往每个变音记号又必须再带上指示音高偏差的箭头。但是，如果在演唱过程中，演唱者逐渐改变了音高，那该怎么办呢？让我们举个例子：同一条旋律，唱第一段歌词时，其中最后一个音比前面的调所应有的音高偏高了四分之一音或者半个音；这个偏差也发生在第二段歌词的演唱中；第三段仍然如此，等等

① 这里的音高(pitch)是指旋律调性的具体高度。——译注

② 拉丁语，终止调性音。——译注

(见乐例№6c以及同一歌手演唱的其他例子)。这些变化是渐渐形成的，而不是在段落中的某一点上突然[①]发生的。于是，记录者只能求助于写注脚来说明这些变化，而任何一段都不可能记录得和原本音高一致。这样，就冲破了这些学者们心目中的原则。这一点，正明显地证明了他们不可能始终如一地贯彻其原则。有时，不把这些逐渐的变化看作是演出中的走调，它们可能是某个地区(例如在巴纳特区罗马尼亚人居住的地方[②])的特征。所以必须极其谨慎地推敲它们。

民歌旋律的系统分类方法

说来令人遗憾，大多数民间音乐编纂者在分类工作上都没有使用过音乐原则；对于这种原则的必要性，他们也从来没有意识到过。他们把音乐材料分类时，总是以歌词或者地理单位(村庄、地区)为依据，甚至干脆不分类。依据音乐特点本身归纳出的系统原则进行分类的第一批大型曲集是由芬兰人[③]出版的，其后还有乌克兰人[④]出版的。

用途不同，具体方法也不尽一样的主要原则有两条。第一条，即“词典编纂法”的原则。为了获得一些比较单纯的机械手段，来解决每条旋律的设置排列问题，必须要有一个某种程度上的严格体例(正象人们编辑词典、字典时那样)。这样做有它的长处，但其不足是变体(有时甚至只是一些略有不同的变体)之间常常不得不离得很远。当遇到那些属于同一风格、同一起源或者同

① 带着重号的词，在英文原书中是大写字母，以示强调，下同。——译注

② 见巴托克的《罗马尼亚民间音乐》第二卷，№15c、67f、176e、198a、202g及其他(手稿收藏在哥伦比亚大学音乐图书馆)。——原注

③ 伊尔玛利·克伦(Ilmari Krohn)等。——原注

④ 费拉列特·科列萨 (Philaret Kolessa)等。——原注

一类型的旋律时，这一不足则更为显著，往往搞得一塌糊涂。因此，这种分类方法，虽然可以轻而易举地解决各条旋律的设置排列问题，但是读者却得不到不同风格和结构类型的整体概念，甚至连出自同一材料的若干变体也看不出来。

第二条，我称之为“语法”的原则。根据这一原则建立的编辑体例，是把所有属于同一类型或者有着同一结构以及代表着同一风格的旋律尽可能近地排列起来，并把同一材料的若干变体全部排在一起。为了达到这一目的，就必须建立以及应用一种相当复杂的分类体例。这种体例应当包括编纂法的全部内容，并插入大批各种附加因素。建立在该体例上的系统分类曲集，则能够相当清楚地划分出各种风格、结构和类型的旋律之间的界线。此外，为了能够排列每一条旋律，事先必须对这些材料有一定程度的熟悉，并对这种相当复杂的分类体例有充分的了解。

至关重要的问题在于，究竟只是为了能够轻易地和几乎是机械地排列这些旋律呢，还是为了获得有关它们之间关系的清晰概念？我赞成后者，即“语法”的原则。尽管它也有不足，因为任何一种可能想象到的其他体系也都有着种种不足（尽善尽美的分类体例永远不可能被发明出来）。所以，用在这本书（包括我近来的所有出版物）中的体例，正是建立在这一原则上的。

建立一种体系，必须兼顾各个方面：（1）乐句结构（一个乐句是指与歌词中的一行诗所相应的一句旋律）；（2）乐节结构（乐节单位包括诸如每个乐句的歌词中的音步或者音节数）；（3）节奏性质（比如，自由节奏，所谓“parlando rubato”，或者简单地讲，“parlando”）；（4）旋律结构（指每个乐句的终止音或者其他主要旋律的特征而言）；（5）音域（ambitus）①；（6）音阶系统；（7）形

① 拉丁语。——译注

式及内容（指每个乐句的内容）结构。此外，还有一系列不胜枚举的次要方面。

从编纂法的体例出发，上述几方面按重要性来分的次序如下：1、4、2、和5（在东欧的材料中，很少考虑3、6和7）。从"语法"的体例出发，则是1、2、3、4、5（6和7很少考虑）。

为了简明起见，必须设计并使用由数字和字母等所组成的符号（这是一项与在数学上的作法多少有些类似的工作）。

例如：

□　表示一段旋律中的主要常规乐句；

[2]　表示一段旋律中的特殊乐句，其终止音为 $a^1$①；

⊐　表示在主要乐句之前的常规乐句；

[V]　表示在主要乐句之前的特殊乐句，其终止音为 d^1；

⊏　表示接在主要乐句之后的常规乐句；

[♭3]　表示接在主要乐句之后的特殊乐句，其终止音为♭b^1；

6,（即数字6加一个逗号）表示每句都是六个音节的等律段落结构；

7,7,8,7,　表示第一句、第二句和第四句是七个音节，而第三句是八个音节的非等律段落结构；

VII——5　表示其音域为从 f^1 到 d^2，如此类推（见原书第28页分类体系记录法）。

举个例子。11,[1][5][5] 1—8，ABBA这一套数字和字母符号所表示的，正是包括几百个范例的著名的典型匈牙利旋律。

对于第二种分类体例，必须注意这样一个总原则，即使变体

---

① 巴托克记录民歌时，几乎总是把主音设为 g^1。——译注

之间的结构彼此不同，也永远不要用分目(或者分细目等等)的方法把它们分散开。如果一组变体中的若干或者全部之间有着不同的结构，则应当审慎地考察这些差异；优先权应当给予那些显得更古老、更单纯或者更常见的结构形式；然后应当把根据这一方法选择出的旋律放在该组变体之首，同时把整组放在以这个主要变体为标志的纲目(或者细目等)之中。

排列旋律的另一项原则(不是没有例外)是要从较低的音高或者较小的数字开始，向较高的音高或者较大的数字发展。这样做，数字和字母符号将能提供极大的帮助。

变 体 问 题

把所有变体汇集在一起，并不象外行所想的那么容易。纵使我们单靠机械手段或者单凭记忆的印象就可以成功地排列一组变体，那也需要对哪些旋律应当属于这组变体做出判断。于是，提出一个最基本的问题：一条旋律作为另一条的变体，它具备什么样的特点呢？我想应当这样说，变体是指那些在各种主要音的音高关系上彼此显示出某种一致性的旋律；换言之，它们的轮廓线全部或者部分一致。但是，正是在这个基础上，当我们接触到几百甚至几千条类型特征相似的旋律时，将会遇到无穷的难题。在偌长的一列旋律队伍中，每相邻的一对旋律都可以令人毫不迟疑地一眼就看出这个是那个的变体。然而，队列的第一名与最末一名都相去甚远，毫无一致可言，根本不能视之为变体关系。于是，人们就不得不将这些旋律再拆成两个或者更多的变体组。哪里是一个组的末尾，哪里是另一组的开头？在这些程度参差不一的旋律中，哪些应当视为变体，哪些不应当？解决所有这类难题，就只能靠我们自己的主观决定了。

装 饰 音

同一音节的两个或者两个以上的不同音高的音符，形成声乐旋律中的装饰音组。通常，在一个装饰音组中，有一个音可以被看作是主要的音（即剔除该组音中的装饰音之后所遗留下的那个音），而其余则是补充上去的装饰音。这些装饰音往往是用较轻的声音演唱的，所以应当用带小符头的音符标记它们，使之能与用较重的声音演唱的主要音区别开来。但是，在某些地区，尤其是塞尔维亚-克罗地亚，更常见的却是用轻重一样的声音以确定分明的节奏和旋律型去演唱装饰音组。我想应当称之为"重"装饰音。与匈牙利、罗马尼亚、斯洛伐克，或许还有乌克兰的民歌演唱相比，塞尔维亚-克罗地亚（或许俄罗斯和希腊也是这样）民歌旋律中的重装饰音是富有特点的。鉴于装饰音的轻重正是各地区民歌的重要特征之一，于是，在记谱中用大、小不同的音符来区别它们，显然是必要的。令人遗憾的是，在许多已出版的曲集中，却都未采用任何区别它们的手段。

当然，在重装饰音组中，找出主要音是相当困难的。但是，通过对比变体以及考察前、后半拍的方法，我们将能得到解决这个问题的有益启示。

民间音乐记录和分类的客观性和主观性

毫无疑问，客观性正是我们所必须追求的。这是个理想，但这个理想却永远不可能完全实现。固然，使用更精确的测定方法或许能实现这种客观性，但实际上这些方法可能表现得非常复杂，当然，其结果也必将给读者带来更多的麻烦。如果我们不使用这种手段，那么，只好让眼睛和耳朵充当我们的测量仪——相

当不完善的测量仪。这样，通过我们不完善的感官，记录中将会带入大量主观因素，而表现出极大的失真。这一点，在非常细微的表演细节(极短的装饰音以及诸如此类)的记录中尤其明显。在这些细节上所反映出的人的感觉上的偏差，不仅屡屡发生在训练有素的记录者之间，同时也屡屡出现在同一记录者的记录中。虽然由于种种原因，很少发生同一位记录者将同一首民间音乐作品记录两次的现象。但是一旦发生了，那么，这种不同的记录，尤其是相隔若干时间的两种记录将成为非常有价值的文件——其间的差异(尽管只是些无足轻重的细枝末节上的差异)将反映出该记录者本人感觉上的失真程度。

即使在确定民间音乐的音高及速度方面，我们可以使用一些客观的测量仪器，但是，在确定它们的结构、音域和音阶方面，却想象不出任何一种可以用来指引我们作出精确判断的工具。外行们会这样说："为什么要用工具？再没有比这更简单的事了。看看每句最后一个音，数数每句有几个音节，等等。这样，你不就可以搞清楚那些结构、音域和音阶了吗？"确实，很少有人知道解决这些问题时，情况是何等错综复杂。我们将会遇到几百种令人迷惑的假象。举一些例子，一个乐句，甚至整个旋律中最后一个音符，并不总是结构上的"终止"音。在那种其格律结构基于音节数的旋律类型中，每句的音节数也并非总与结构上的基本音节数相吻合。有的时候，一段旋律中的某些乐句或者某个部分是有反复的，我们就不得不判断出这种反复究竟是一种基本结构因素(就是说，结构形式中的独立部分)呢，还是仅仅是偶然的或兴之所致的ad hoc① 的反复。有的时候，一首节奏严格的旋律却是用

① 拉丁语，即兴式的。——译注

自由节奏演唱的，虽然如此，它仍然应当属于严格节奏的范畴。更有的时候，甚至连乐句都无法划分清楚。

当然有解决这些问题的惯例成规，但它们并不永远适用。于是，我不得不重新求助于主观判断。不消说，学者们之间在这些问题上的观点分歧，要比在单纯的技术性问题上大得多。

民间音乐的变异性

我想请读者注意民间音乐最明显的特点之一，是连续不断的变异性。尽管这一点经常被人提到，并且几乎成了老生常谈，但鉴于外行们仍然固执地坚信民歌旋律是严格固定的，一成不变的，所以，不厌其烦地再三强调指出这种信念的荒唐，确有必要。

有些语言学家提出，语言中每个发音都是独一无二、空前绝后的特殊现象。乍一听这种说法，它好象毫无道理。但是为了便于理解，我们可以再举一个甚至妇孺皆知的例子，即任何人都会赞同的这样一种观点：无论是动物还是植物，任何一个个别的生物都是一个绝无仅有的特殊现象。人们只要考虑到这个与前述相类似并且更为明了的现象，那么，就会承认前面的说法确实是明显的事实。对于民歌旋律来讲，这一点也同样是正确的——每首民歌旋律的每次具体演唱也都是独一无二、空前绝后的现象，每次演唱都不可能使用非常精确的同一种方式。我们绝不能说，也绝不能以为一首民歌旋律仅以一次具体演唱中的样子为准；我们只能说，在那时，在那里，在那次演唱中，它是那个样子。

有人认为，民间音乐与艺术音乐的基本区别在于前者的不断变异性与后者的严格稳定性之间。我同意这个看法，但保留一个条件：这种区别并不是截然对立的，只是程度上的差别——就是

说，民间音乐的表演表现出一种几乎是绝对的变异性，而艺术音乐的变异则要小得多，有时仅仅是微乎其微的程度。我们必须看到，即使是同一位表演者演出同一部艺术音乐作品，也永远不可能用绝对相同的方式表演两次的。当然，艺术音乐中的音符——因为已经被记谱固定下来了——是永远不变的，反言之，在民间音乐中，甚至音符也处于变化之中。可是，当我们重新想到本节中前面那些话时，就能看出，甚至艺术音乐的一些音符也是处在变化之中的；我的意思是指那些细微的装饰因素（颤音等等）。

无论是就民间音乐还是就艺术音乐而言；无论其变化程度是相当可观，还是几乎微不足察，都是由这种永久的可变性为音乐注入了活的生命。音乐的这些固有的特征，似乎与目前越来越靠机械手段创作音乐的趋势相矛盾，这种手段企图将音乐凝缩成一个固定的、永远一成不变的形式。

* * *

在结束这篇导言的时候，我谨向读者再次申明这篇导言的意图：虽然民间音乐的记录和分类不可能做到尽善尽美，但是我们必须永远尽力去接近这个美好的理想，这个本身也仍然是个模糊的概念的理想。我们应当永远不厌其烦地改进我们的工作方法，以能够象人类所能做到的那样完成这一课题。

陈世宾译　许勇三校

巴托克书简

给母亲的信

亲爱的妈妈：

（前略）没有什么新闻可以报道的了。充其量，我只能写一篇关于匈牙利人没落的"社会论文"：说明没落的由来，并非如多纳尼依所断言的那样是由于我们军队的语言和精神匈牙利化；相反，是由于匈牙利民族的每个成员对一切匈牙利的事物表现得冷漠无情，极少例外。我这里所指的，并不是重大的政治问题；在那一方面，为了民族的理想，我们是还有所激动的。我所指的是在日常生活里、在每个似乎无关紧要的小节上，我们不断对匈牙利民族所犯的过失。对我们来说，某人是否使用及如何使用我们这种独特而无与伦比的语言，完全无关痛痒。我们自己用各种外语来代替祖国语言，以至于一个通晓匈牙利语言的人，即使他掌握大學的全部知识，也会被人说成没有教养而加以嘲笑。拉科西·耶诺（作家兼记者——编注）在一次出色的演说里，说得很对：当我们的女儿们（这是未来一代的母亲啊）的青春刚刚开始，我们就已经用外国教育来腐蚀她们。匈牙利人所做的正是这样。他们不知道，至少必须在自己的国境以内用一切方式、方法来传播祖国的语言；只有这样，才能使自己强大。而现在的情况是，无论它是匈牙利语言或德意志语言，无论是匈牙利或奥地利的货色，全都一样。（而且，我们甚至还因此而自鸣得意。）

人人到了成年，要明确自己为之奋斗的最高目的，作为他全部活动与一切行为的准绳。就我来说，在我整个一生中，无论在什么地方、什么时候、处于任何情况之下，我都但求能为一个目标服务：为匈牙利民族和匈牙利祖国的利益服务。我想，直到现在，我也曾经就我的薄弱力量之所能及，用大小的行动来证明了这种意图。

可惜在我自己的家庭里，关于这一方面，还有这么多需要改进的地方。使我感觉痛心的是，在我们最近一次团聚时，不但你，而且妹妹珀什凯，不是由于疏忽就是由于健忘，竟也犯了以上所说的过失。要知道，在日常生活里，同样要安安静静地、不惹人注目地为一切匈牙利的事物而奋斗。要用文字、行动以及自己的谈话来传播匈牙利语言！要用匈牙利语互相交谈!!!假如在波松尼或者以后在布达佩斯有知道我的想法的熟人来访，偶然听见你们用德语交谈，甚至也许用德语和我说话，我确实会感觉非常羞愧。那时他一定认为我是个大言不惭的人了。你说你和伊玛姨母用德语谈话业已成为习惯，借此为自己辩解。这点理由是可以接受的，不过，它也是由无法弥补的疏忽所造成的结果。为什么你们在青年时代不习惯于使用匈牙利语呢？艾玛姨母在贝凯什州住了很长的时间，应当在那里学会了一些我国的语言。以后，你就应该帮助她坚持下去才是。正象你后来为了使我们学习德语因而习惯于用德语和我们谈话那样，你就该习惯于用匈语和艾玛姨母交谈，好让她将匈语完全学会才是。

不过，话说回来，我在这里唠叨些什么!!在匈牙利，对每个人来说，德语毕竟是强制的，是必不可少的。然而，假如在德语以外，也能说(一点)匈语，这是没有害处的啊！

且听我谈谈适用于每个匈牙利人的一些准则：

只有在绝对必要时才说外语！也就是说，我希望你——即使你用其他语言和艾玛姨母交谈——无论在家在外；和珀什凯一定要使用匈语。万一你"难于习惯"的话，那你干脆就得努力一番；匈牙利语言是值得你这样为之努力的。

至于你们对我用德语讲话，并没有一次使我感觉高兴或者有趣。你们知道，在业务上，或者在街道上，假如有人用外语向我打听事情，我是怎样对待的。我的愿望是，你们如法炮制。"做起来很难"；但是，最初的困难一经克服，以后就易如反掌了。现在，我对它业已完全习惯了。如果连我的至亲骨肉也不能为了一个共同目标来和我协作，实在令人惋惜。对匈牙利语说得不好的老相识们，你无妨迁就一些。可是，对毕尔曼一家和F.呢??!!有多少回我注意到：谈话原来是用匈语进行的。就是你，仅仅由于健忘，忽然说起德语来；反正对你说来，这都一样。无论你们把妹妹叫成珀什凯或其他的什么，问题不大，无关紧要。但是，我今天在这封信里对你所提出的请求，你一定要实行。

便中一提，国王又一次那样出丑；你怎么说？头一次是为了蒂萨，现在是为了鲁卡契（当时匈牙利的两个政治家。巴托克在这里所指的是1903年的政府危机——编注）。这一切是他那帮聪明绝顶、德高望重的顾问所促成的。国王竟然在这个时候将打算接受首相职位——这种名誉的（仆从的）职位——的人加以逮捕，这是多么大的丑闻！

而这一切是为了什么？

吻你。

贝　1903年9月8日于格蒙登

致盖耶·斯泰菲[1]函

在基耶吉阿的对话

旅行者(步入)：您好！

农　妇：愿耶稣基督保佑您！

旅行者：您的先生在家么？

农　妇：他不在家，他一早赶车到地里装草去了。

旅行者：您们的日子过得怎样？

农　妇：凑合着过吧。灾害是够多的了，自己的折磨也不少。

旅行者：好歹总能张罗。

农　妇：好吧，先生的来意是什么？(对她的小女儿说)给先生端把椅子来！——请坐。(对女儿)把猪放进来吧！

旅行者：您瞧，我今天来，是想求您点事。这事在我看来，从来还没有人向您求过。

农　妇：？

旅行者：这里的邻居说，您会唱年轻时从前辈学到的歌谣，真正古老的歌谣。

农　妇：我么?!古老的歌谣?!先生敢情是拿我开起玩笑来啦！嘻——嘻嘻嘻嘻！

旅行者：您看，这不是玩笑。我这是真情实话。只有这里的人才会唱这种古老的歌谣。我从远方来，从很远的布达佩斯来，就是为了寻找这些歌谣的。

农　妇：那么，把这些歌谣拿去做什么呢？登报？

---

① 盖耶·斯泰菲（Geyer Stefi，1888—1956）是匈牙利杰出的女小提琴家。巴托克这时26岁，斯泰菲将近20。

旅行者：决不是！这种工作的目的，是将这些歌曲保存起来，将它们记到谱里。假如不将它们记录下来，以后就没有人知道这时这里所唱的歌曲了。您看，尽管这些古老的歌谣比如今的歌曲好听得多，可是，年轻人不喜欢它们，不学习它们；他们只会唱那些完全不同的歌曲。不是么？假如现在不将它们记录下来，五十年以后，它们就要消失得无影无踪了。

农　妇：真的么？（稍停）噗哧，哈哈哈哈！——嘻嘻嘻嘻！这我可不相信！

旅行者（绝望）：您看看这本小册子吧。您瞧，这都是我在这里所记录下来的。（他用口哨吹出一首歌曲。）这支歌是安德拉斯·格戈太太唱的。（他吹出另一首歌曲。）这是巴林特·柯萨太太唱的。这些歌您一定也都知道，是不是？

农　妇：哎，我的时代已经过去了。象我这样的老太婆，不是唱那种歌曲的人了。我现在只会唱圣歌了。

旅行者：别这样说！您还一点也不像那样的老太婆。其他的人，像伊斯特凡·萨塔太太和伊格纳·匈牙迪太太，都说您会唱很多歌曲。

农　妇：哎，我的嗓子再也唱不了那种……

旅行者（打断她的话）：一点也用不着那么大的嗓子。只要您轻轻地将歌哼出来，也就很好了。

农　妇：您应当去找年轻的小伙子和姑娘们。他们会唱的歌可多了！

旅行者：哪儿的话！他们只会唱新歌。那种歌曲都已经有了，我不需要。可是，这里原来就有那些古老忧伤的曲调，象这支歌（用口哨吹出）：



您知道这个曲调，是不是？它的歌词是怎样的？

农　妇：不记得什么时候我听过，可是没有学到。

旅行者：您是不是还知道其他类似的歌曲呢？

农　妇：一、两首还可能知道，但一下想不起来。在正要它的时候，一个也没有了。哎，从前我会唱多少啊！现在，这么多的活要干，——见鬼！——再也没有唱歌的兴致了。当我还是个姑娘的时候——

旅行者：对，对。您只管这样想下去！说不定能想出一首从前的歌来。

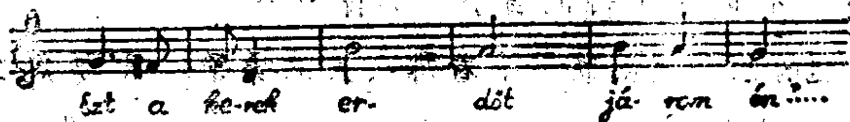
农　妇（对她儿子说）：把这个拿给伊斯特凡·阿布朗太太。她在菲立克斯·基阿吉家里和大家一起干活。（她想了不少时间。）——我忽然想起一个来了。

旅行者（希望顿生）：那么开始吧，开始吧！

农　妇：我怎样开始呢？只用话来说？

旅行者：哎，不是的！要用嗓子来唱。

农　妇（开始并唱完下列歌曲）：



（“我要绕着这个小树林走……”，是一首流行的现代艺术歌。——编注）

这是一支极老的歌呀！

旅行者：的确，的确，它很美。但是，您有没有比这更老的？您再想想看！

农　妇：比这更老的？（她想破脑子——突然对女儿们说）嗳呀！你们把

鹅放出来做什么？早晨我关门的时候不是对你们说过，不到中午不许放鹅！（她继续思索。难忍的间歇。）好啦，现在又想起一个来了。

旅行者：是什么？

农　妇：



（*“我来到玫瑰丛……”，同样是一首较近的艺术歌。——编注）

旅行者（打断她的歌唱）：哎，这个不好。这支歌不老，也太贵族似的了。

农　妇：天哪，这不是什么高贵的歌呀；我们在这个村子里就嚷嚷过。（对她的孩子们）你们也想一想吧，也许你们也知道点什么！

旅行者：孩子们所知道的，我不需要。那纯粹是新式歌曲。我只能要很老、很老的。

农　妇：先生到底是从哪儿来的呀？

旅行者：我方才说过，从布达佩斯。

农　妇：愿上帝保佑您！结了婚没有？

旅行者：没有！

农　妇：这么说来，您是个单身的人了。

旅行者：好啦，您再费点脑子想一想吧！难道您不知道《山里的大贼》、《卡塔·卡塔》或者《孤儿们，到哪里去？》这些歌么？

农　妇（斩钉截铁地）：不知道！！！

旅行者：从来没有听见过？

农　妇(如上)：没有!!!!! 但是，我还要唱支歌给年轻先生听听。

旅行者：那么请您唱吧。

农　妇：玛丽亚·玛格达伦娜之歌……

旅行者：这个我不要！这是圣歌！(他暗中咒骂世界上的一切教堂歌曲。)

农　妇：那么，您有没有这支歌？



(“看着你，我睡着了；看着你，我醒来……”，又是现代艺术歌。——编注)

旅行者(苦闷)：我有！(咬牙切齿，但极度和蔼地)但是，我所要的是真正的民间歌曲，是人们在匈牙利还不熟悉的农村歌曲啊。

农　妇：这个好不好？这个很老：



(“圆圆小面包……”，如上所注。——编注)

旅行者：这个在匈牙利也都知道，我们已经有了。

农　妇：现在我要唱一个年轻先生没有写下来的：



(“我要绕着这个小树林……”)

旅行者：这就是您头一次所唱的那支歌嘛！用不着！(终于放弃一

切指望，将笔记簿和笔放进袋里。）

农　妇：圣歌我会很多。玛丽亚·玛格达伦娜之歌——

旅行者（轻蔑地沉默）。

农　妇：比这更美的歌，年轻先生在哪里也听不到了。

旅行者：您知道不知道有谁会唱那种古老的歌谣？祖母在家么？

农　妇：她出外收拾去了——在洗礼宴会上，或者在大家一起干活的时候，可唱得起劲！年轻先生到时听个够吧。

旅行者：好。但是，我要立刻听到这些歌谣！谁认识这些会唱的人？

农　妇：基乌卡·桑多太太住在本巷前面的角落里。
她会唱的歌很多，唱到晚上也唱不完。

旅行者：她会不会在家？

农　妇：一定在家。她在织布机上做活。她家祖母纺纱，也会不少古老的东西。

旅行者：那么我去找她。

农　妇：您尽管去吧，年轻先生。她喝一、两杯烧酒以后，知道的玩意可真不少。

旅行者：怎样去呢？

农　妇：朝那个方向去最远，这样走最近些。

旅行者：谢谢，再见！

农　妇：愿全能的上帝保佑您！

旅行者（疲劳沮丧地离去）。

就这样，从早到晚，从星期一到星期日，我一次又一次"从头再起"！（原文是："Da capo al fine!"——译者）

我从基耶吉阿向您问好。

巴托克，贝拉　1907年8月16日

致亚诺什·布希吉亚[1]函

我尊敬的教授：

我重新检查了所搜集的资料（指罗马尼亚民歌——译注）；现在所能说的，限于以下几点：其中有些东西非常有趣（而这正是那些“高贵”人士所不喜爱的）。虽然在歌词方面，节奏一式一样（每行包含七个或八个音节，没有例外）；可是，在音乐方面，节奏却多种多样；实在令人惊奇，难于置信。在搜集的材料里，大约有二十到二十五个曲调是在古老的年代里取自匈牙利而由罗马尼亚保存下来的。我这样说，谅您不致见怪。在邻近的民族之间，这种曲调的交流与相互的影响，不断发现。当然，只有在彻底研究这两个民族的民间音乐以后，才能从混乱中认识真象。正是由于这点，我现在的见解还不是最后的结论；而这一问题只有在我从许多其他地区将材料收集以后，才能明确。

不言自明，在罗马尼亚所收集的曲调，即使具有外来的性质，也和原有的罗马尼亚歌词不能分割；一如在匈牙利所发现的曲调，即使具有罗马尼亚的性质，也只能结合所发现的匈牙利歌词一同发表。换句话说，在严肃的科学工作里，是不容巧取豪夺的。

假如您还要几首配好和声的歌曲，请您函告。当我有此兴致时，即可配制。

此致

敬礼

巴托克，贝拉　1909年8月14日于凡斯托

---

[1] 亚诺什·布希吉亚(János Bugitaj, 1876—1953)是罗马尼亚贝乌斯女子中学的教师；多年以来一直是巴托克的朋友。在收集罗马尼亚民歌上，他对巴托克有所帮助。——编注

致(布加勒斯特)季米特里·基里亚克[1]函

先生：

请允许我向您作自我介绍：我是布达佩斯皇家音乐学院的教授。四、五年来，我从事于我国民间音乐的研究，进行民歌的搜集。在我业已收集了不少匈牙利和斯洛伐克的民歌以后，我开始在基耶吉阿收集罗马尼亚民歌；在贝乌斯地区(比霍尔)发现了将近四百首歌谣，在其他不同地区发现了二百首左右。起初，一位罗马尼亚大学生和我同行，代我记录歌词；现在，我自己已能胜任。我相信，在农民的咬字方面，我更加准确地完成记录的任务；这是由于我的同伴往往将农民的读音加以修改的缘故。

由于我熟悉您的混声合唱；而且认为您是罗马尼亚唯一从事于民间音乐的真正艺术家，我因此冒昧地随函寄上我在比霍尔所收集的民歌中的几首。我乐于供献我在罗马尼亚所已搜集的——以及日后将要搜集的——全部资料，在布加勒斯特建立一所民间音乐图书馆，供人阅览。或许在一位罗马尼亚语言学家的协作之下，甚至可能将资料付印。

我想在此一提，我全部的搜集工作是为布达佩斯民族博物院进行的；由该院供给我旅行的费用。在收集时，我利用留声机一架(我每每先将曲调和歌词写下，然后根据录音核对)。您想必知道，民间音调含有"滑音"(glissando)与"自由节奏"(rubato)，记谱时不可能严格地加以固定。因此，我认为，用留声机录音的这种方法，对于收集民歌非常重要。

假如布加勒斯特科学院对这种录音资料感到兴趣，我可将每

---

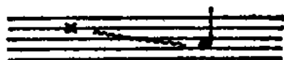
[1] 收信人基里亚克(Dimitrie G. Kiriac，1866—1923)是罗马尼亚有名的作曲家。——编注

首歌曲作两次录音：一次为布达佩斯，一次为布加勒斯特。不过，在这种情况之下，费用须由布达佩斯及布加勒斯特两博物院各分担一半（目前全部费用由我们的博物院单独负担）。这里所提的，并不是费用很大的事。一筒可录两首歌曲（每首两节）的腊管大约值1.50法郎。此外，圆筒的价格是1.10法郎。因此，一首歌曲的录音费用不过1.85法郎。

然而，由于我们之间的距离确实很远，在契约的遵守与付款的实施上，可能遭遇困难。因此，这无非是我这一方面的一点建议，并不涉及任何义务。无论如何，如果您指定保管的地点，我会将我所收集的罗马尼亚资料寄上一份。

关于这次附上的资料里所用的符号，现作说明如下：

(1)滑音，直到所标的音符为止。



(2)花音(melismen)都用以下方式来标志：



(3)如您所知，在民间歌谣里，由七个音节所构成的诗行，在必要时要用"ma"、"le"、"re"等字来补充；包含八个音节的诗行，要加以缩短。①

1910年4月29日于布达佩斯

致（图罗津马顿）"出版股份公司"函

我于去年六月向贵公司表示，愿提供大约四百首斯洛伐克民歌的原稿，作为《斯洛伐克民歌集》("Slov. Spevy")的续集。复函

① 这封信缺少下面的部分。——编注

命我将原稿寄上，以便审阅：并嘱我将条件奉达。

我迟到现在才能说尊函再度奉复。兹先行寄上尼特拉州的民歌一百三十四首；恰好构成一个续集。

《斯洛伐克民歌集》的出版是文化上一个惊人的成就；如此惊人，以致人人应给以极大的支持。因此，为了使我所搜集的全部资料得以出版，我将它免费让与贵出版公司。我只要求赠阅单行本四、五册，以及前此所发行的两卷本(假如还有)。我确有合订本一册。但是，我目前对斯洛伐克民歌正要起草份量较大的研究性文章；为了使这一工作简化，还需要可以分开的两本。

随函寄上的歌曲，绝大部份来自尼特拉州的德拉佐夫茨农村。为了使这一资料在曲调方面给人以崭新的印象，我业已仔细地将它与以前的《斯洛伐克民歌集》里所有的曲调和歌词作一比较。充其量只能出现这样的情况：少数曲调是该民歌集里某些曲调的变体。一切曲调及歌词的变体业已用确切的数字指明。

为了使读者对歌曲一目了然，我已将每个旋律移调，使结束音永远是 。在这一点上，您们当然可以根据您们所认为正确的意见加以改变，也一样可以定调并指示节拍。

前一民歌集系按照地区分类。因此，本集的排列次序（也是按地区分类）如能保持手稿的原样，我将很感欣慰。

速度最好仍然沿用流行的意大利术语来表示（如第一卷）。《斯洛伐克民歌集》既然是这样重要而稀有的一种搜集，今后一定有不少外国音乐学学者对它进行研究；而斯洛伐克语的速度标记难于为外国学者所理解。

乐谱的校对工作我愿自己担任。当然，歌词及歌词校样应由编辑审核。

您们在没有政府的任何援助的情况下，自力更生，只靠业余

搜集者的协助而能出版这样优美的歌集；实在令人惊叹。而今后所能收集的数量，恐难令人置信。在这个国家里，斯洛伐克民族似乎最富于民歌；几乎每一地区都有不同的歌曲。

在您们将这四百首民歌出版以后，我很可能再进行大量的收集。不久以前，我的一位精通斯洛伐克语的同行柯达伊，佐尔丹博士，也从事搜集；同样乐于将他所搜集的材料交贵公司出版。

我这次所搜集的资料的其余部分，包括尼特拉州的八十到九十首歌谣，以及由哥默尔州的四个县所发现的二百首左右。

如万一由于某种原因这一资料无法出版，请尽速寄回为感。

谨此奉闻，敬候复示。

匈牙利皇家音乐学院教授 **巴托克，贝拉**

1911年2月25日于布达佩斯

致季米特里·基里亚克函

阁下：

来函收读，感谢。闻悉拉威尔对我也报以同情，我很感欣慰。我知道他对民歌很感兴趣，因此决定将我从比霍尔所收集的资料送他一份；其中某一歌谣对他的灵感或能有所激发。

您对比霍尔民歌分类所提出的指摘，一部分是正确的。来函申述了您在这方面的理由。不幸的是，原函业已遗失；我对此非常抱歉！

不过，分类所依据的原则毕竟是好的。谢天谢地，这一原则不是由我，而是由别人所提供，因之我也就可以毫无保留地加以赞扬了。当我将这些简单的四行曲调分类时，我一天又一天地在实践中检验，来确定它在多么大的程度上切实可行。我们（我和我的同道，一位第一流的音乐家柯达伊，佐尔丹）接受了编纂匈

牙利民歌全集（约五千首曲调）的委托；并已将伊尔玛利·克伦(Ilmari Krohn)的分类法略加修改，根据这一分类法来进行分类。为了和与我们相邻的斯洛伐克民族的音乐作一比较，我又根据同一体系，将三千首左右的斯洛伐克民歌分类。我只能向您陈述一点：即使在机体组织上，变体相互接近的程度，简直令人惊奇！按照这种分类法而分类的歌谣，尽管数量极大，但从中寻找某一曲调时，方便无比。

罗马尼亚民歌（与斯洛伐克及匈牙利民歌）有所不同。在斯洛伐克民歌中，在不同种类的歌曲之间，界限业已稍稍模糊；在我们自己的民歌里，尤其如此。与此相反，罗马尼亚各类民歌之间的界限还原封未动。因此，对于匈牙利民歌，首先必须将属于不同种类的歌曲加以区分。（通过这种区分过程，我们得到下列五类：圣诞歌、哀歌、婚礼歌、舞蹈歌及多伊纳①）一俟分类工作进行完毕，可立即在各类的范围内再按两行、三行和四行的曲调分为三组。由马拉穆列什（及巴纳特）所收集的曲调大半属于后者；而这种曲调又可按各行的结尾音来加以区分。

可惜，我以前没有将民歌按圣诞歌、多伊纳、哀歌等等作第一次分类；这是我在比霍尔搜集资料中所犯的错误。这个错误之所以产生，是由于我当时在罗马尼亚民歌的研究方面还是生手，没有看到象圣诞歌、多伊纳等类之间的区别多么重要。以后，在马拉穆列什的歌集里，我业已纠正了这一错误。您不难看出这一分类如何有条不紊，变体怎样彼此接近。

随函附上致罗马尼亚科学院函件的副本。函中我要求将乐谱

① 多伊纳(Doina)：摩尔达维亚（以及罗马尼亚）的一种流行的民歌形式，是在牧人的生活中产生的，通常包含两部分，第一部分缓慢而悲哀，内容是牧童的哀诉，第二部分轻松愉快，描写牧童在离群回家后的欢乐的舞蹈。

刊刻，而不作排版。刊刻样张两页一并附上。从函件的副本里您可以明了我的论据。这里我只想再补充一点：在乐曲中，下列滑音记号究竟怎样演唱，我实在无法想象：



如果我们要严格从事的话，那么除了刊刻以外，这一问题用其他方法（也就是说，用通常使用的符号）根本无法解决。否则，就要在每页乐谱上用大量的说明来代替符号。假如将乐谱刊刻，页数及费用势必较少；而我们在改正校样上所费的劳力，也就只有比霍尔歌集所需要的一半了。

因此，我恳切地向您请求，为了这一建议而有所推动；说明以下一点：刊刻远较排版优越，既适合目的，又比较美观。

我希望，我们不久能接到您的歌集。我们对它很感兴趣！

此祝

康适并向尊夫人问候。

巴托克，贝拉 1913年12月18日于拉柯斯克勒斯图

致布达佩斯交响乐团管理处函

当贵团在维也纳节日音乐会中将拙作第一组曲加以割裂演奏，当时由于我不愿败兴，不曾对这一粗暴行为表示异议。不料，我从报上获悉，贵团在布达佩斯又旧事重演。现在，我迫不得已对贵团这一举动提出抗议。在严肃的音乐会里，不宜于将奏鸣曲或交响性的作品的整个乐章删去，割裂应断然加以禁止；这一点业已为一般人士所公认。具有杂拌式的节目的演出，充其量只能在“动物园”或“少年”音乐会里，才能容许。毫无疑问，我现在的这部作品不但是交响性的乐曲，而且，各个乐章之间的主题联系

如此紧密，以至于除非听完前面的乐章，就绝对无法理解后面乐章的内容。

在这种情况之下，我必须作如下的声明：如贵团今后不再演奏我的任何作品，我不胜感激之至。无论如何，鉴于布达佩斯音乐界令人惋惜的情况，四年以来，① 作为作曲家，我被迫远离任何方式的公开活动，也不公开演奏我的作品。② 因此，我更有权利向贵团提出上述请求了。

巴托克，贝拉　1915年12月10日于拉柯斯克勒斯图

给母亲的信

亲爱的妈妈、艾玛和艾尔佳姑母：

谢天谢地，我业已走上"归途"了。我昨天还在波特兰演奏，今天就和"遥远的西方"告别，向东方进发了。

我确实并不因为接连地来回旅行而感觉疲劳。可是，人们往往由于这样"无所事事"而疏懒了。例如，整天坐在火车里等候到达，或者呆在旅馆里等待音乐会开始。这时，人们的情绪不适于生产活动。几个星期还无关紧要，以后就令人感觉腻烦了。

这里(指美国——译注)的城市完全是新的，文化的发展还处

---

① 从1911年起，四年以来，巴托克不用任何方式发表作品，避免和匈牙利公众接触。原因是，他企图建立"新匈牙利音乐协会"这一计划，由于领导阶层不感兴趣而归于失败。但巴托克还是期待着一个新的音乐协会，尤其盼望着一个能够真实地、完美而及时地演奏他的作品的乐团。另一原因是，他用他的独幕歌剧《蓝胡子公爵的城堡》来参加布达佩斯的竞赛，但遭评判委员会拒绝。这使他更不高兴。——编注

② 在这封信以后的三年中，匈牙利交响乐团的节目里就不再有巴托克的作品。直到1918年9月10日，他的《两幅肖像》才在科纳(Kerner)的指挥下在柏林演出。这一作品于1918年10月7日在匈牙利演奏。——编注

于初期阶段。国家的面积是这样庞大，而一切设施处处一模一样！我走过大约相当于从马德里到莫斯科这样大的距离，而一路上所看到的，到处是一样的旅馆设备、一样的建筑、一样的人、一样的饮食——终点一如起点。

我在晚上八点钟到达旧金山，到后立即前往中国剧院。在中国侨民区，我晚上这样独自一人在昏暗中漫步，感觉十分奇特：所看见的纯粹是中国文字，完全是中国侨民。我不久就找到了“中国大舞台”（幸而它也有英文字样）。无论如何，直到现在，在我在这个国家里所能见到的一切事物中，这使我最感兴趣。我在剧院里一直坐到午夜。原想不顾一切，看完全剧。可惜，这不可能。天知道，那儿的舞台演出历时多久！观众主要是男人、单独的妇女和年龄不同的儿童。除了我和一个查票员以外，剧场里没有一个白种人。

这封信是我在波特兰和丹维尔之间的火车里写的。我一再吻你们所有的人。

贝拉　1928年1月18日

致（布加勒斯特）贝乌·奥克塔维安①函

阁下：

……“罗马尼亚作曲家”。关于这点，我的理解如下：我认为我是一个匈牙利作曲家。我不能仅仅由于在我的创作里，在我自己所创造的旋律上，对罗马尼亚民间音乐有所模仿或有所感染，就被人称为“罗马尼亚作曲家”；恰如勃拉姆斯、舒柏特及德彪西之不能仅仅由于他们在自己的作品里各自运用了匈牙利或西班牙

---

① 贝乌·奥克塔维安（1893）是民族学学者。这是一封长信的一部份；从中可以看出巴托克对民族主义的理解。——编注

风味的题材，就被人称为匈牙利或西班牙的作曲家。据我看，您或其他的研究者应当放弃这样的称谓，而把论断只限制在以下的一点："在某一作品中，在某处有罗马尼亚的风味的主题存在。"——假如您的理解是正确的，我就有同等的权利被称为"斯洛伐克作曲家"；而我将成为一个具有三重国籍的作曲家了！关于这点，我愿将我的一些想法就此奉告，借以表示我的坦率。

原来，正由于我的创作来自这三个方面(匈牙利、罗马尼亚、斯洛伐克)的泉源，人们可以认为它是一种整体思想(Integritäts-Idee)的体现。自从我从事创作活动以来，我充分意识到我的真正思想是：各种民族之间的友好，不顾一切战争与不和的一种友好。我企图在我的音乐里，就我力之所能及，为体现这一思想而努力。因此，无论影响来自斯洛伐克、罗马尼亚、阿拉伯或其他任何泉源，我一概不加拒绝。不过，泉源必须纯洁、新鲜而健康！由于我所处的这个(地理上的)环境，和我最接近的是匈牙利的泉源；而匈牙利的影响也因之最为强烈。不论影响来自何方，我的风格是否具有匈牙利的气质(而这也就是关键所在)，这一点应当是由别人、而不是由我自己来判断的。无论如何，我感觉它是具有匈牙利性格的；而性格与环境也无论如何是必须一致的。

1931年1月10日于柏林—布达佩斯途中

致《音乐新闻报》① 函

我已阅读格兰格尔先生的《旋律与节奏》一文，获悉其中深刻

① 这是对澳大利亚作曲家帕西·格兰格尔(Percy Grainger)的论文《旋律与节奏》的答复。该论文于1932年9月29日及10月6日载于芝加哥《音乐新闻报》(The Nusic News)。据巴托克的学生布尔报道，这篇答复于1934年1月19日在《音乐新闻报》发表。——编注

的见解，很感兴趣。

关于这一论题，我只有两点意见，冒昧在此申述。这两点意见是我在东欧与北非的民族中进行考察时，从对于音乐的原始状态的观察中所产生的。

从这种原始状态中，可以看出两种在本质上不同的音乐：一种是具有自由的“朗诵式节奏”(parlando-rhythmus)的音乐，另一种是具有固定的“舞蹈式节奏”(tanz-rhythmus)的音乐。前者限于在大体上、在主要轮廓上保持稳定；在细节上（由于一时的兴致或语法上的原因)，有时服从于细微的、难于觉察的摇摆。——但是，我这里所要强调的第一点意见是：尽管节奏的性质不同，**两种音乐都具有节奏**。事实是，没有旋律的节奏是可以想象的，而没有节奏的旋律是不能想象的。

在那些生活在几乎是原始状态的民族中，两种音乐可以说享有同等的权利。在不结合动作的情况下，人们使用那种具有自由的、朗诵式节奏的音乐；在动作与音乐相结合时(例如舞蹈)，使用具有固定节奏的音乐；看不出对二者之一有所偏爱。当然，每种必须是，而且也只能是在适当的时候才加以运用。从固定节奏的音乐不但存在而且丰富这一事实来看（也就是说，从舞蹈娱乐普遍存在这一事实来看)，那里对于固定节奏的音乐的需要，一如对其他一种音乐的需要。在生活于原始情况的民族中，弹唱只是出于他们自己的本能，发乎自然；在这一点上，绝对谈不到什么“奴隶监督者”的精神的影响。——现在，从功能和性质来看，这些民族自由朗诵的音乐相当于格兰格尔先生称为“旋律性”(melodious)的高级艺术音乐；而具有固定节奏的音乐相当于他的所谓“节奏性”(rhythmic)的音乐。无论如何，生活在原始条件下的这些民族的音乐反映了一种完全自然的情况，这种自然情况似乎证

实了我下面的见解：人类生来需要“旋律性”的音乐，也渴求同等的“节奏性”的音乐。我感觉二者享有同等的权利。如果某一作品能将二者加以结合，我将认为它是最完美的乐曲。就我所知道并感觉到的来说，J. S.巴赫的作品当之无愧。

1933年10月10日于布达佩斯

致（巴塞尔）缪勒-魏德曼夫人① 函

亲爱的缪勒—魏德曼夫人：

我就从书信的事情谈起罢。这事情有两个方面。一方面是，接读书信。这通常使我感觉愉快；特别是，象您那些热情洋溢的书信。另一方面是，写信。这是我的弱点。它常常使我很感苦恼；我尽可能一天天地拖延。这种反感之所以产生，大概是由于我所要写的信件，大半是关于令人不快的事情；即使在最好的情况下，也是关于一些讨厌和无味的事情，例如：被迫和出版商或音乐会管理处争吵，而争吵是由于那些人处处企图欺骗；没有人履行他的义务，尽他的职责，没有人遵守他的诺言，等等。——当然，象我目前给您所写的这样的信，不在此列。

除此以外，还有其他的障碍。首先是根本缺少时间。它造成工作上的积欠；积欠数量之大，难于置信（例如，我在1933年！！所作的阿拉伯音乐的录音，其中一部份我至今还没有记谱）。其次是书信负担过重。我每月不知道要写多少不愉快的信件。人们从欧洲和北美的每个角落就一些最稀奇古怪的事情向我探问。事

---

① 缪勒-魏德曼教授夫人是一位艺术的爱护者。在巴托克所写给她的书信中，吐露了他的生活与思想上的一些重大问题。从三十年代后半直到他移居国外，巴托克——有时也和他的妻子——一再乘出国旅行演奏之便，在她的瑞士家中作客。——编注

实上，我所需要的正是一位干练的秘书，一位熟谙匈语、德语、英语、法语，有能力代我写回信的秘书。可惜的是，这样一位秘书我请不起；而且，也许简直是找不到的啊！

关于我们的夏季旅行，我们——我的妻子和我——准备去凯因通一带。原来，我们是要去意大利的多罗米通的。可是，我近来对意大利的憎恨非常强烈，以致我简直不愿踏上这片国土（这里所指的，是墨索里尼统治下的意大利——编注）。我这个立场似乎过分一些，显得过于紧张。但是，在我几周的休假里，我至少不希望继续不断地忍受意大利侵略性的刺激。诚如人们所说，奥地利也已经同样地被纳粹毒素所渗透；不过，或许不如意大利表现得那么明显罢了。

在5月7日的音乐会里，我确实从我的《小宇宙》(Mikrokosmos) 里选弹了几首乐曲。不过，在这次音乐会里，重要的并不是这些曲子，而是儿童合唱。当我在排练中第一次听见自己所写的小合唱由这群儿童唱出时，我非常激动。这些孩子的声音听来多么新鲜、多么明朗，这印象我永远不会忘记。他们的发音给人一种自然的感觉，郊区学校的儿童们尤其如此。它令人想起纯朴的农村歌曲的音响。

这个夏天我又一次不能前往巴塞尔，非常惋惜。我在此向您和您全家问好，并祝您今夏一切顺利。

巴托克，贝拉 1937年5月24日于布达佩斯

致（巴塞尔）缪勒—魏德曼夫人函

亲爱的缪勒夫人：

您富于同情的来信使我们感到无限欣慰！是的，对奥地利突然侵袭的那些日子，对我们来说，也是可怕的时刻。我想，对这

一灾难加以叙述完全成为多余，来信已经用很好的辞句简明扼要地表达了；而我们所感觉的正是这样。这里我只想补充一点。目前，至少对我们来说，这也是最可怕的一点：匈牙利也将屈服于这种强盗与杀人犯的制度，而这一危机业已逼在眼前。问题只是，什么时候发生，怎样发生？那时，我怎能在这样一个国家里生活下去——也就是说——怎能工作下去，完全不堪设想。趁现在还为时不晚，我应当移居国外才是。但即使在最顺利的情况下，要在任何一个陌生的国家里谋得一日三餐，会遇到巨大的困难，造成精神上的痛苦(现在，在我58岁的年龄，在任何地方再从事象授课那种无益的工作，并且完全靠它来维持生活)；这简直是不可想象的事。那样一来，我将一无所成。在那种情况之下，在其他地方，我真正的事业和最重要的工作也同样无法进行。从这一点来看，我走与不走，完全一样。——除此以外，这里还有我的母亲。我能否在她的风烛残年永远将她抛弃？——我不能！迄今为止，匈牙利的情况是：所谓“有教养”并信仰基督的人们几乎完全拜倒于纳粹制度之下。我对自己出身于这一阶级，实在感觉羞愧。

使我同样感觉不安的是这一顾虑：譬如说，在捷克斯洛伐克和匈牙利沦陷以后，什么时候会轮到瑞士(然后比利时等等)。您那里的情况究竟怎样？无论瑞士的位置多么有利，怕的是，这种可能性永远存在：一下子有一千个人出面，突然向德国要求进军！

至于我个人的处境，目前相当恶劣。原因是，不但我的出版者现在变成了一家纳粹的出版社（他们直截了当地将业主和经理撵走了），而且我和柯达伊所隶属的“著作家、作曲家及乐谱发行者协会”(上演权公会)无非是一个维也纳的组织，现在也一样“纳

粹化"了。我大前天刚接到那种臭名远扬的调查表；表上除了关于祖父等等问题外，有："是否属于德意志血统、有无种族上的亲属关系、是否非阿利安种"。当然，这种调查表无论我或柯达伊是决不填写的。我们的立场是：这种查询是违反法律与规章的，和我们毫不相干；因此决定将它搁置，不予回答。——其实，该协会违反规章的措施越多，对我们越好；我们就越发容易脱离它的魔爪（不然的话，根据规章的一项倒霉的条款，我们还要在这个牢狱里再呆10年——就说10年罢！）。

您向我们伸出援助之手，使我们深受感动。假如对您没有什么不便的话，我确实想就以下的事情向您请求协助。

自从11月以来，我就看出匈牙利的政治走上越来越错误的道路。我那时就已经想到：至少，我必须将我的音乐作品的手稿送到一个安全的处所。原来，我在1月份就打算就此事和您商量；后来，由于其他许多乱七八糟的事情，这件事就耽搁下来了。现在，我征求一下您两位的意见，能否将这些手稿费神代我收藏。当然，您们完全不必对此负责；也就是说，一切风险由我自己承担。这些东西的体积不大，大概是一个较小的衣箱的容量。其中一部分由盖耶夫人送上，其余由我自己便中带上。

您是否知道我们6月将前往伦敦，于20日（？）演奏《第二钢琴奏鸣曲》？而在这以前，我们将于11日在卢森堡电台演奏这一作品。在归程中，我们将经过瑞士！

劳叨许久，请您原谅！我俩极热诚地向您和教授问好。

巴托克，贝拉 1938年4月13日于布达佩斯

致西盖蒂·约瑟夫① 函

我亲爱的约斯卡：

我这么久没有给你写信，请你不要见怪。没有办法，在写信这件事情上，看来我是不可救药的了。此外，有这么多永远做不完而又急待完成的工作。只有上帝知道(假如他真地知道)，你时常在我念中。我甚至在萨拉纳克还打算给你写一封又妙又长的信。但是，错就错在这里：短信我不想写；长信需要很大的决心。这点不谈了吧……

说真的，我的小提琴协奏曲不能由你来演奏，我很惋惜。你还记得罢，三年以前，当它的钢琴改编谱还远没有出版的时候，我就给你寄了一份影印的副本？除了你以外，当时没有人得到。和奥曼迪(E. Ormándy，1899—，美国指挥家——译注)演出的可能性始终还存在。他在关于其他事情的来信里对这点表示遗憾，说：假如万一还有实现的可能，他愿意和你将小提琴协奏曲在费城演出。原因是，他从无线电广播听到这部作品；认为从贝多芬、门德尔松和勃拉姆斯以来，还没有人写出这样一部小提琴协奏曲(奥曼迪原文如此！)。

这次演奏确实极好。使我最感愉快的是，虽然乐团对小提琴的“伴奏”有点难于着手，配器却完美无缺，无须作任何改变。——至于那些批评家，尽管他们这一次比往常写得略为好一些，但批评家终究是批评家。如果其中的一位没有写出下面这种荒唐的东西来，我是不会为这些批评家浪费唇舌的。他说，他不相信这部

---

① 西盖蒂·约瑟夫(Szigeti József，1892-)是现代最卓越的小提琴家之一，长久以来和巴托克友好。在作曲家死后，西盖蒂在他的自传里发表了和巴托克有关的回忆。——编注

作品能够"排挤"贝多芬、门德尔松和勃拉姆斯的小提琴协奏曲。这种废话是怎么写出来的？谁能那样疯狂，以至于想用他自己的作品来"排挤"其他的作品？假如他所写的是：他不相信它们能够"并列"，或者类似的话，这样说也就得体了。但是，这点不谈也罢……

在8月底，我的健康情况突然好转。我之所以能够为库塞维茨基(S. A. Koussevitzky，指挥家——译注)完成他所预订的作品(指他为大型乐团所写的协奏曲——编注)，大概是由于这一好转(或者相反)。在整个9月里——所谓日以继夜地——我就这部作品进行创作。

现在，我在这里已经开始做一件很有意思的工作，一种我从来还没有做过的工作。这实际上不是音乐工作：我将两千首罗马尼亚民歌歌词加以整理并誊清。我认为，至少在农民方面，从中能发现不少有趣的东西。其中有些诅咒的歌词十分独特，这是多么莎士比亚式的想象啊！实在令人惊叹。可惜的是，因为你不懂罗语，我不能在这里抄一些给你看看。不过，在我们匈牙利，这类民歌歌词也异常丰富。例如，年轻姑娘们对于不忠实的小伙子们有以下诅咒的歌词：

"愿上帝这样罚你：
用钱买面包来吃，
用钱买面包来吃啊；
给你个荡妇为妻。"

是啊，住在城市里的美国人，都是用钱来买面包的；根本不能理解这个诅咒的奥妙之处。可是，小农就不然了。他自己生产小麦，自己烘焙面包。假如一场雹子将他的庄稼打坏了，他势必用现钱买面包来吃。然而，现钱从哪里来呢？

这些“不体面”的词句，也都是富于典型性的。这不是城市里那种令人憎恶的“兵营式的”下流语言，而是充满机智、诙谐与嘲笑的生花之笔。

你看，我目前就忙于这样的工作——同时等待医生许我自由活动的时候到来。

我极热诚地向你问好，并祝你一切顺利。

贝拉 1944年1月30日于阿什维尔

致(西雅图)W. 克里尔夫人函

亲爱的克里尔夫人：

我这么晚才答复您的几封来信，这是完全不能原谅的。我一点也不想找什么托辞来数说一番，而直截了当地将今年生活中几件最重要的事情向您函告。

您在一封来信里说，我健康的恢复是个真正的奇迹。这句话的真实性是要受一定的限制的，这仅仅是个微乎其微的奇迹。的确，肺部的感染莫名其妙地消失了，一如它莫名其妙地到来。但是，现在还有——几乎不断地有——一些小小毛病；大概再也无法完全治好；以致任何有系统的工作或举行演奏会等等都成了不可能的事了。确实，我感觉自己不象四年以前那样敏捷、活泼了，需要对自己的身体多加小心；在恶劣天气等等情况下，尤其如此。但是，我仍然工作——主要是“家庭工作”。

我在阿什维尔为梅纽因创作了一部新作品：《独奏小提琴奏鸣曲》。11月26日他在纽约的音乐会上演奏了这部作品，成绩辉煌。奏鸣曲由四个乐章组成，历时二十分钟左右。原来，我怕它太长了。您想想看，二十分钟之久，除了一个小提琴外，一直没有其他的东西可听。但是，至少就我个人来说，一切进行顺利。

假如他万一到西雅图演奏，您无妨设法促使音乐会管理处要求他届时演奏此曲。

1943年9月我为库塞维茨基基金所创作的管弦乐曲，于12月1，2两日在波士顿第一次演奏。因为得到了医生关于旅行的许可，我们曾前往参加试奏和演出。这回的劳累是值得的，演奏非常成功。库塞维茨基对这一作品十分热爱，声称它是“25年以来最好的管弦乐曲。”

除了为《独奏小提琴奏鸣曲》化去几周以外，我用全部时间来进行专门的学术工作。您大概知道，我在病中将罗马尼亚民间音乐资料的音乐部分作了最后的整理，分为两卷：第一卷，器乐曲调；第二卷，声乐曲调。我今年在这方面继续工作，现在接近于完成第三卷的全部。这一卷包含所有的歌词。这是我完全不习惯的一种工作。首先，我必须为这一千七百首歌词想出一种分类法来。然后，从种种不同的观点出发，将分类的材料加以研究和检查。最后，根据我的研讨，得出不少结论。

现在就我的家庭生活作一点简短的报道。在纽约存在着普遍的房荒。我和狄塔住在一所只有两个房间的住宅；对我们两人来说，这当然太小。我们时常在工作中彼此干扰。可是，能找到这样一个住所，是应当高兴的了。我的计划是，整个冬天留在纽约。希望这里的恶劣气候不至于影响我的健康才好。

我们对匈牙利的局势很感不安，特别是对布达佩斯的情况。我们咒骂德国人；但是，我们的焦虑并不因此而减轻。

我俩衷心向您恭祝圣诞，并贺新禧。

您真诚的朋友

巴托克，贝拉 1944年12月17日于纽约

季子辑译

〔附　录〕

自　　传

(1921)

我于1881年3月25日生在瑙杰圣米克洛什（位于匈牙利托伦塔尔州境内，现属罗马尼亚），6岁开始随母亲学习钢琴。我父亲是一所农业学校的校长，有相当高的音乐天赋，会弹钢琴，曾组织过一个业余乐队。为了能参加乐队演出，他还学习拉大提琴，甚至还尝试过创作舞曲。我8岁时便失去了父亲。他死后，我母亲不得不到小学任教来维持家中每天的食用，我们移居到瑙杰索洛什(现在捷克斯洛伐克境内)，然后又迁往比斯特里察（现属罗马尼亚），1893年终于又到了普雷斯堡(现名布拉迪斯拉发，在捷克斯洛伐克境内)。由于我9岁时已开始创作一些钢琴小曲，并于1891年以“作曲家”兼“钢琴家”的名义在瑙杰索洛什作首次的公开演出，所以能移居到一个较大的城市，这对我们说来似乎是特别重要的。那时普雷斯堡在匈牙利是音乐生活最为活跃的一个省会，因而我有可能一方面随艾凯尔·拉斯罗(Erkel László 1844—1896，著名的歌剧作曲家艾凯尔·费伦茨①〔Erkel Ferenč 1810—1893〕的儿子)学习钢琴与和声学(一直学到15岁)。另方面

① 艾凯尔·费伦茨是19世纪著名的匈牙利作曲家，以歌剧著称。——译注

也能听到一些管弦乐音乐会和歌剧演出，虽然演出的水平不高。我也常有机会参加室内乐的演出，所以到18岁为止，已经能够比较熟悉从巴赫到勃拉姆斯的音乐文献了（对瓦格纳只限于到《汤豪塞》为止）。在这期间，我在勃拉姆斯以及比我大4岁的多纳尼依①的青年时代作品的强烈影响下，创作了我的第一号作品。

当我在中学毕业之后，进哪一所音乐学校成了一个莫大的问题。当时一般都把维也纳音乐学院当作是进行正规音乐学习的唯一场所。虽然如此，我仍然听从了多纳尼依的劝告来到了布达佩斯，在匈牙利皇家音乐学院托曼·伊什特万教授班上学钢琴，并在科斯勒·亚诺什班上学作曲。我在布达佩斯从1899年起一直呆到1903年。我到那里之后，立即以极大的热忱学习了我还不熟悉的瓦格纳的作品（《三部曲》、《特里斯坦》、《名歌手》）以及李斯特的乐队作品。可是我自己的创作在这段时期内却完全停顿了。这时我虽然从勃拉姆斯的风格中解放出来，可是还不能超脱瓦格纳和李斯特，找到自己所期望的新道路。（当时我还不理解李斯特对音乐发展的意义；我在他的作品中只看到一些外表的东西。）因此，约莫两年我几乎什么也没有做，而只是在音乐学院内被人当作一位具有良好技术的钢琴演奏家。

1902年在布达佩斯首次演出了《扎拉图斯特拉如是说》②，这下可象闪电一般把我从停滞的状态中拖了出来；这首使当地大多数音乐家赞叹的作品激动了我。我终于看到一个方向、一条新的道路。我埋头研究施特劳斯的这本总谱，并重新从事创作。此外

---

① 多纳尼依（Dohnányi Ernő，1877—），匈牙利著名钢琴家、作曲家兼指挥。——译注

② 《扎拉图斯特拉如是说》是德国作曲家理查·施特劳斯（1864—1949）根据尼采的同名著作所写的一部交响诗，作于1896年。——译注

还有另一个情况对我的发展具有决定性的意义。当时在匈牙利产生了众所周知的民族的政治思潮，在艺术的领域里同样可以感到。进行音乐创作势必要创作出一些具有特殊匈牙利风格的东西。这种思想方向使我信服，并把我的注意力引向了对我们民间音乐的研究，也就是说，对当时人们认为是匈牙利的民间音乐进行研究。

在这些影响下，我于1903年创作了《科树特交响曲》，这部作品立即被汉斯·李赫特(H. Richter, 1843—1916) 拿去在曼彻斯特演出了（1904年2月）。这期间内我还写了一部小提琴奏鸣曲和一部钢琴五重奏，前者由鲁多夫·菲茨纳在维也纳演出，后者由普里尔五重奏团演出。这三部作品一直未出版。我在这一时期的作品还有：1904年创作的为钢琴及乐队演出的狂想曲（作品第一号），1905年我曾用这部作品参加在巴黎举行的鲁宾什坦奖的比赛，结果未获成功；此外1905年还作了第一首为大型乐队用的组曲。

我醉心于理查·施特劳斯的时间并没有持续很久。通过对李斯特的重新研究，亦即对他的比较不流行的作品的研究，如《巡礼的年代》、《诗的以及宗教的和音》、《浮士德交响曲》、《死之舞》等，使我能越过那些较少引起我共鸣的外表性的东西，而走向事物的核心：这位艺术家真正的意义在我面前被揭示出来了；我在他身上发现了一位对音乐的发展说来远比瓦格纳和施特劳斯伟大的天才。

此外我更认识到，那些被误认为民歌的许多匈牙利曲调（这事实上是一些或多或少流于平庸的、广泛流传的创作歌曲而已）的确很少能使人感到兴趣，因此，我于1905年转而探讨人们前此根本还不知道的匈牙利的农民音乐。在这一点上，我莫大的幸

运是找到了一位杰出的大师——佐尔丹·柯达伊作为合作者，他有着敏锐的观察和判断力，不论在音乐的哪一个部门都给了我许多无法估价的启示和劝告。

我是从纯粹音乐的立场出发去开始这项采集工作的，也就是说采集只限于马扎儿① 语系的地区范围内；可是后来又增加了对这些资料进行同样重要的科学整理，以及把探讨的范围进一步扩大到斯洛伐克和罗马尼亚语系的地区。

研究所有这些农民音乐，对我具有重大的意义，因为这些音乐把我从流传至今的大小调体系的垄断统治中完全解放了出来。因为在古老的教会调式中，或是在古希腊的音阶以及某些更原始的(即五声的)音阶中，正保存着比重很大的、更有价值的一部分旋律的宝藏。在这份宝藏中含有许多最为多样化的、最自由的节奏结构以及节拍变换，在表演方式上既有自由速度的处理，又有正规速度的节拍进行。事实证明：这些在我们专业创作的音乐中已不再应用的音阶绝对没有丧失它的生命力。应用它们，就可以产生许多新颖的和声的结合。对自然音阶的音列进行这种处理，可以摆脱僵化了的大小调音阶的束缚，而其最终结果是能够对我们十二音体系中的每一个个别的音进行完全自由的处理应用。——1907年，我被任命为布达佩斯匈牙利皇家音乐学院的钢琴教授，这件事是我欢迎的，因为它使我有可能定居在匈牙利，并且继续进行我的民俗学研究。在这同一年，我在柯达伊的启发下，熟悉并研究了德彪西的作品，我惊奇地发现：在德彪西的和声中，某些和我们的民间音乐非常近似的五声音阶的用法，竟占有那样一个重要的地位。这显然是受一种东欧民间音乐的（大概

① 马扎儿是匈牙利一个主要的民族。——译注

是俄罗斯的）影响。我们在伊戈尔·斯特拉文斯基的作品中可以发现他同样在这一方面进行了努力；这也就是说，在我们这个时代里，在地理上彼此遥遥相隔的地区，人们进行了同一种努力：用一种新鲜的、未受近几世纪创作影响的农民音乐的因素，去使专业创作的音乐获得新的生命。

我从作品第四号开始所写的作品，都企图表达出上述那种观点，这些作品显然在布达佩斯引起了巨大的反对意见。其原因是除了不能被人理解之外，还由于我们新的管弦乐作品几乎总是演奏得非常不完善，既没有一个理解力丰富的指挥者，又没有一个适当的音乐会乐队。当这一斗争特别尖锐化的时候，一些青年音乐家，其中包括柯达伊和我，于 1911 年决定试图成立一个"新匈牙利音乐协会"。这件工作的主要目的是组织一个独立的音乐会乐队，它将以正规的方式演出古代、近代以及当代最新的音乐作品。可是为了达到这一目的所进行的一切努力，始终都未获成功。由于这些尝试以及许多其他个人的企图都遭到失败，我在将近 1912 年的时候完全脱离了公开的音乐生活，而更热忱地转向音乐民俗学的研究。我作出了一些对我们的状况说来是相当大胆的旅行计划。1913 年，我实现了计划中的一部分，作为一个初步的开始：我旅行到比斯克拉及其周围的地方；为的是去研究该地的阿拉伯农民音乐。战争的爆发使我异常地痛苦，因为除了由于一般的人道原因之外，更由于它几乎是突如其来地把一切这类的探讨工作全部打断了；能够供我进行研究的，只剩下了匈牙利的一部分地区，我直到 1918 年只能呆在这些地区内，继续做些有限的工作。

1917 年，布达佩斯的公众对我的作品的态度有了完全不同的转变；我竟有了这样的幸运：由于埃基斯托·唐戈乐长的帮助，我

的一部较大型的作品——舞剧《木头王子》，终于得到了在音乐上非常完善的演出。1918年，他又首次演出了我较旧的剧作：1911年写的独幕歌剧《蓝胡子公爵的城堡》。

很遗憾，紧接着这良好的转折，1918年秋天开始了政治和经济局势的恶化。连带着产生的、继续了约莫一年半的混乱局势，根本不可能使人安静地完成任何一件较严肃的工作。

甚至今天的局势也不容人再考虑到继续进行音乐民俗学研究的可能性。凭借自己的力量，我们现在再也不能实现这种“奢望”了；此外，由于政治的原因以及彼此的敌意态度，想对脱离了往日的匈牙利版图的地区进行学术性的探讨，是几乎不可能的了。去较远的国家旅行根本没有希望……

现在在世界上也找不到任何地方会对音乐学的这一个部门感到真正的兴趣——也可能它根本不具有那样的重要性，根本不象为它而热狂的一些人所认为的那样重要！

廖乃雄译

巴托克主要作品目录*

钢琴奏鸣曲 1897

歌曲三首 1898

1．《灿烂的五月》

2．《莱茵河之夜》

3．《歌一首》

钢琴与弦乐四重奏 1898

五重奏 1899

《情歌》 1900

歌曲四首 1902

1．《秋风》

2．《有人说我……》

3．《有谁比我更不幸》

4．《奈何，奈何》

乐队谐谑曲 1902

小提琴与钢琴奏鸣曲 1903

交响曲《科树特》(Kossuth) 1903

钢琴曲四首 1903

钢琴五重奏 1904

钢琴狂想曲，作品第1号 1904

乐队滑稽曲，作品第2号 1904

《写致小斯洛伐克人》(歌曲五首) 1905

第一乐队组曲，作品第4号 1905-1907

匈牙利民歌二十首（与Z.柯达伊合写） 1906

交响音画两幅，作品第5号 1907

民歌三首(钢琴曲) 1907

钢琴小曲14首，作品第6号 1908

钢琴小品十首 1908

第一弦乐四重奏，作品第7号 1908

悲歌两首(钢琴曲)，作品第8号之2 1908-09

《简易儿童钢琴曲》四册 1908-09

钢琴滑稽曲三首，作品第8号之3 1908-1941

《草图》(钢琴曲)，作品第9号 1908-1910

钢琴回旋曲三首 1909

《罗马尼亚舞曲两首》(钢琴曲)，作品第8号之1 1909-1910

钢琴丧葬曲四首 1909-1910

交响音画两首，作品第10号 1910

歌剧《蓝胡子公爵的城堡》(脚本作者贝拉·巴拉什)，作品第11号 1911

钢琴曲《狂热的快板》 1911

匈牙利民歌(男声合唱) 1912

钢琴曲四首 1912

乐队曲四首，作品第12号 1912

钢琴曲十八首 1913

斯洛伐克民歌(混声合唱) 1914

舞剧《木头王子》(脚本作者贝拉·巴拉什)，作品第13号 1914-1916

钢琴曲《匈牙利农村歌曲十五首》 1914-1917

---

* 根据苏联N.马尔蒂诺夫著《贝拉·巴托克》一书中的《巴托克主要作品目录》译出。——编者

钢琴小奏鸣曲 1915
钢琴曲《罗马尼亚舞曲》 1915
钢琴曲《罗马尼亚新年祝歌》 1915
第二弦乐四重奏，作品第17号 1915-1917
钢琴组曲，作品第14号 1916
歌曲五首（贝拉·巴拉什词） 1915-1916
1．《吻》
2．《我的爱人》
3．《我在美梦中见到你》
4．《我渴念着你》
5．《在这里的山谷下》
歌曲五首，作品第16号（E.阿迪词） 1916
1．《秋之泪》
2．《秋日喧嚣》
3．《故乡在呼唤》
4．《独自和大海在一起》
5．《我不能来到你身旁》
匈牙利民歌八首 1917
《乡村中》，斯洛伐克民歌 1917
钢琴练习曲三首，作品第18号 1918
舞剧《神奇的满大人》（脚本作者梅尼赫特·伦吉尔），作品第19号 1918—1919
匈牙利农民歌曲主题的钢琴即兴曲，作品第20号 1920
第一小提琴奏鸣曲 1921
乐队舞蹈组曲 1923
第二小提琴奏鸣曲 1923
《农村场景三首》，女声四部与室内乐队 1924
第一钢琴协奏曲 1926
钢琴奏鸣曲 1926
《在空中》，钢琴曲五首 1926
钢琴小曲九首 1926
第三弦乐四重奏 1927
匈牙利民歌乐队改编曲五首 1927
第四弦乐四重奏 1928
第一小提琴狂想曲 1928
第二小提琴狂想曲 1928
匈牙利民歌乐队改编曲 1928
匈牙利民歌二十首 1929
《世俗大合唱》，（男声二部、合唱、乐队） 1930
第二钢琴协奏曲 1931
匈牙利民歌混声合唱曲 1931
管弦乐曲《匈牙利风光》 1931
小提琴二重奏曲四十二首 1931
塞克伊男声合唱曲 1932
第五弦乐四重奏 1934
童声和女声合唱曲二十七首 1935
《往昔的时光》，男声合唱曲三首 1935
钢琴小组曲 1936
弦乐器、打击乐器与钢片琴曲 1936
《小宇宙》，钢琴曲六册 1927-1937
钢琴与打击乐器奏鸣曲 1937
小提琴协奏曲 1937
《对比》，小提琴、单簧管与钢琴合奏曲 1938
弦乐嬉游曲 1939
第六弦乐四重奏 1939
乐队协奏曲 1943
小提琴奏鸣曲 1944
乌克兰民歌改编曲 1945
第三钢琴协奏曲 1945
中提琴协奏曲 1945

编 后 记

巴托克，贝拉(1881—1945)是二十世纪上半叶西方最有影响的作曲家之一。随着他的作品日益为世界广大听众所接受和理解，他的影响也将更加深远地显示出来。

巴托克一生致力于民间音乐的搜集、整理、比较研究工作，他在这个领域的开拓和贡献以及在比较研究中所发表的深邃见解和研究方法等对我们今天从事这项工作仍有参考价值。巴托克所编配、运用的民歌音调与我国许多民歌曲调有着某些渊源的联系和风格上的相似。这些都是巴托克对我们特具吸引力之所在。

二十世纪初，在音乐艺术所发生的剧烈变革中，巴托克继承了先辈们的优秀成果，并在此基础上发展创新，表现了当代西方作曲技术的高度专业技巧。更为难能可贵的是，巴托克把这种高度的专业技巧与民间音乐的精神实质融合起来，取得了重要的成就，可供后世借鉴。

值此巴托克诞辰一百周年之际，我们在人民音乐出版社编辑部1961年编选的《巴托克论文书信选》一书的基础上增选了多篇文章，辑成此集，以飨读者并资纪念。文章编选次序以发表年月为准。自传和主要作品目录改作附录。

巴托克的文字著作甚丰，限于资料和译述能力，编译工作中定多缺点，希望广大读者不吝指正。我们在编译此书时，天津音乐学院许勇三教授为我们提供了原文资料稿件，对此表示感谢。

湖北艺术学院作曲系

1981年10月